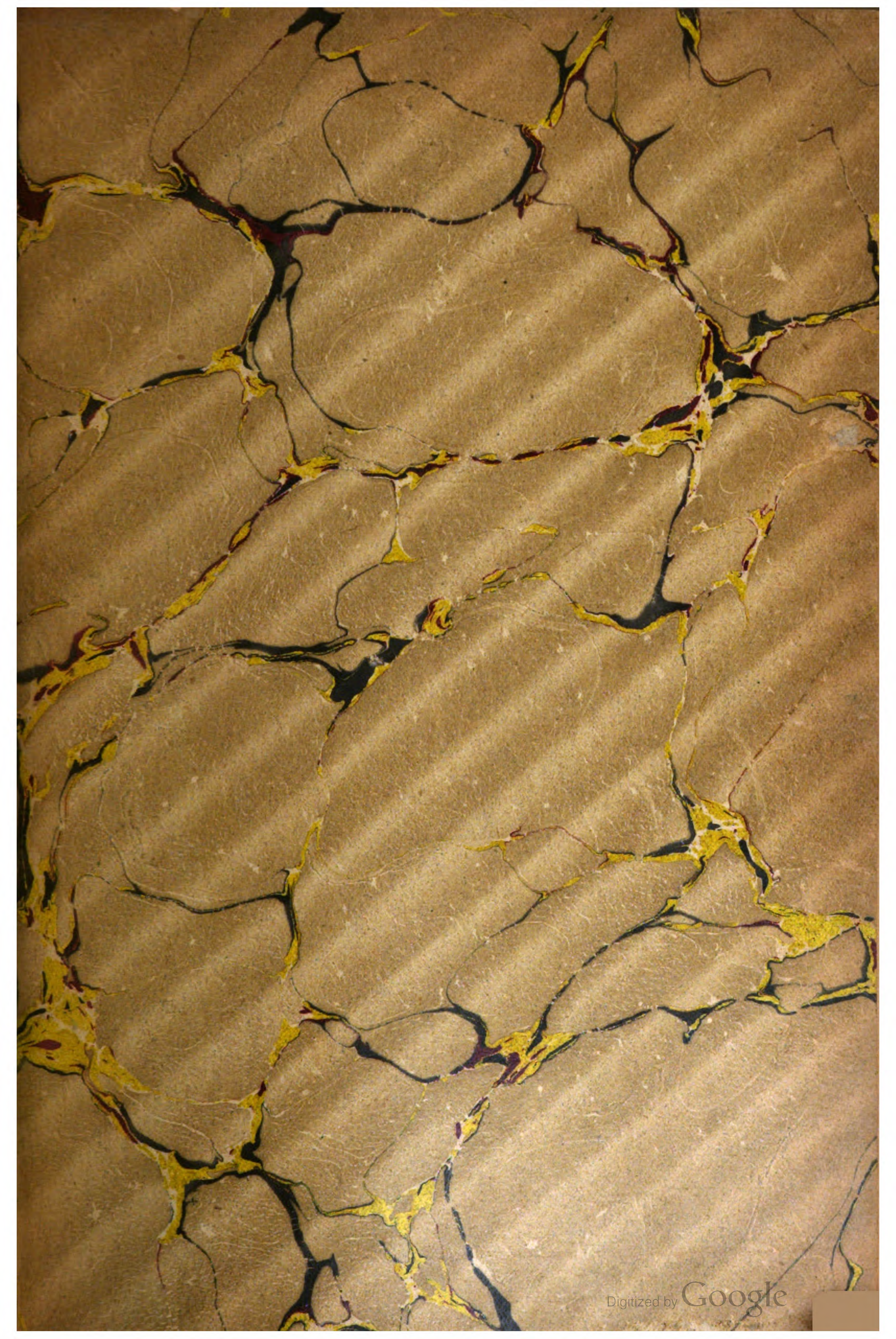

Le bas-relief romain
à représentations historiques
Edmond Courbaud


Library
of the
University of Wisconsin



BIBLIOTHÈQUE

DES

ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME

FASCICULE QUATRE-VINGT-UNIÈME

LE BAS-RELIEF ROMAIN

Par Edmond Courbaud

LE
BAS-RELIEF ROMAIN
A
REPRÉSENTATIONS HISTORIQUES

TOURS, IMPRIMERIE DESLIS FRÈRES



Bibl. des Éc. Fr. d'Athènes et de Rome Phototypie Berthaud

STATUE D'AUGUSTE TROUVÉE A PRIMA PORTA

(Musée du Vatican)

LE BAS-RELIEF ROMAIN A REPRÉSENTATIONS HISTORIQUES

ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE, HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE

PAR

Edmond COURBAUD

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME
PROFESSEUR SUPPLÉANT DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE JANSON-DE-SAILLY

Ouvrage contenant dix-neuf gravures dont cinq hors texte en phototypie



PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS
ALBERT FONTEMOING, ÉDITEUR
Libraire des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome,
du Collège de France, de l'École Normale Supérieure
et de la Société des Études historiques
4, RUE LE GOFF, 4

1899

A MM.

GEORGES PERROT et MAXIME COLLIGNON

MEMBRES DE L'INSTITUT

Hommage de respectueuse reconnaissance.

PRÉFACE

La question précise à laquelle nous essayons de répondre dans cette étude est la suivante : Le bas-relief historique de l'Empire est-il une création originale ? Est-il né sur le sol latin et a-t-il été formé d'éléments nationaux ? Ou vient-il de la Grèce, comme tant d'autres productions romaines ? — A cette question des réponses différentes, contradictoires même, ont été faites. Sans nous arrêter aux opinions autrefois émises [1], deux archéologues, dans ces dernières années, — le second même tout récemment, — sont venus poser à nouveau le problème, et, soutenant avec éclat l'un et l'autre les deux thèses opposées, ils en ont rajeuni l'intérêt. M. Théodore Schreiber, dans un ouvrage où il plaidait chaleureuse-

[1] Citons par exemple Philippi, *Ueber die römischen Triumphalreliefs und ihre Stellung in der Kunstgeschichte* dans les *Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, t. VI, 1872, p. 247 et suiv. ; W. Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, Leipzig, 1873.



ment la cause de l'art alexandrin[1], a prétendu que le bas-relief historique de Rome découle de la sculpture ptolémaïque comme un fleuve de sa source. M. Wickhoff[2] a protesté au nom du bas-relief romain et réclamé pour lui des droits à l'originalité ; il a cherché à montrer que, bien loin d'être un retour en arrière ou la fin d'un art ancien, la sculpture d'histoire marquait un commencement et inaugurait une tendance qui s'est perpétuée jusque dans les temps modernes[3]. Disons tout de suite qu'à nos yeux le bas-relief historique de l'Empire ne mérite

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité,

et que la solution nous paraît être dans une conciliation des contraires. Ce n'est pas un produit indigène ; il est formé d'éléments étrangers ; mais il a été nationalisé, pour ainsi dire, par l'appropriation de ces éléments à une conception toute romaine, et si à l'analyse, une fois dissous, il ne révèle que des emprunts, reconstitué par la synthèse il acquiert une valeur originale et un caractère romain.

Mais peut-on se prononcer sur l'origine d'un genre, en littérature ou en art, sans avoir pris auparavant une connaissance exacte des œuvres qui le composent ? Voilà comment notre étude particulière, qui vise un point

[1] Schreiber, *die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888.
[2] W. von Hartel et Franz Wickhoff, *die Wiener Genesis*, 1895, *Introduction*.
[3] Id., *ouvr. cité*, p. 39 et 60.

donné, capital il est vrai, se transforme par l'examen des monuments eux-mêmes en une étude plus vaste sur le bas-relief historique en général.

Ce n'est pas tout. Ce bas-relief historique représente, à lui seul, tout le bas-relief vraiment romain. Les autres variétés de reliefs ont paru à l'époque romaine, en Italie ou dans la capitale; elles n'en sont pas moins profondément marquées d'hellénisme; à première vue, tous leurs caractères font qu'on les range au nombre des œuvres étrangères. C'est qu'il y a toujours à distinguer entre l'art gréco-romain, qui n'est que l'art grec dans la période romaine, et l'art romain tout court. La confusion a lieu encore fréquemment; il était bon de la dissiper pour notre objet particulier: nous avons tâché de le faire dans un premier chapitre, où nous avons éliminé tous ces faux bas-reliefs romains. Ce chapitre n'est qu'une sorte d'introduction, mais une introduction indispensable, si l'on veut remettre à sa vraie place dans l'histoire de l'art le bas-relief historique de l'Empire et en donner une idée exacte, en en donnant une idée complète. Notre étude prend donc une portée plus générale encore; elle devient, en somme, une étude sur le bas-relief « romain » lui-même tout entier. M. Sittl remarquait, il y a trois ou quatre ans, que l'histoire n'en est pas écrite[1]. Entendant ces mots « bas-relief romain » au sens que j'ai défini,

[1] Karl Sittl, *Archäologie der Kunst*, Munich, 1895, p. 734, dans le *Handbuch der klassischen Alterthumswissenschaft* d'Ivan von Müller, t. VI.

avouerai-je que j'ai eu la pensée de combler un peu cette lacune?

Ce n'est pas à dire qu'il n'existât bien des travaux déjà sur la question. Outre les deux écrivains que j'ai mentionnés plus haut, MM. Philippi, Helbig, Paul Graef, Petersen, Salomon Reinach, — combien d'autres encore, — soit directement, soit en passant et à propos d'études voisines, ont abordé les différents sujets que je traite après eux. J'ai profité naturellement de leurs écrits, si nombreux que je ne saurais les énumérer tous ici : on trouvera au cours de cette étude, signalés avec toute la conscience possible, les noms des auteurs et les titres des ouvrages, à mesure que se présentait pour moi l'occasion de me servir de chacun d'eux. Mais, quel que soit le nombre de ces travaux, presque aucun ne répondait, il me semble, à l'objet que je me suis proposé. Les uns sont des articles de revues, des dissertations, des mémoires, détaillés sans doute, mais ne portant que sur des points spéciaux. Les autres, traitant la question générale, sont trop brefs parce qu'ils ne la traitent pas à part, mais comme un simple chapitre d'un ouvrage plus étendu ; ils n'ont pu en conséquence, par le plan même qu'ils s'étaient tracé, lui donner les mêmes développements qu'il m'était permis de lui consacrer dans un travail dont elle forme le centre. Enfin la plupart de ces livres ou dissertations ont été publiés à l'étranger, notamment en Allemagne. En France nos savants, appliqués surtout à faire connaître

les périodes successives de l'art hellénique bien autrement séduisant à coup sûr, ont presque laissé de côté les questions relatives à l'art romain. Le sujet méritait cependant d'attirer notre attention; il est toujours intéressant, quand deux grandes civilisations sont en contact, comme la romaine et la grecque, de voir ce qui en résulte dans les différents ordres de l'activité humaine; on touche ainsi à un grand problème historique, la prise de possession de Rome par les arts de la Grèce.

J'ai donc cru qu'il y avait encore, principalement au point de vue français, quelque chose à faire. On pouvait grouper les résultats acquis, rassembler ce qui était épars dans vingt ouvrages presque tous allemands; on pouvait aussi juger, en les présentant, les opinions émises, choisir les bonnes, corriger les autres, car toutes n'étaient pas exactes; on pouvait enfin serrer les choses de plus près, apporter à l'exposition des faits et des idées une précision plus grande, un enchaînement plus rigoureux, marchant pas à pas pour assurer le terrain sous ses pieds. C'est cette étude d'ensemble, précise et méthodique, que j'ai tentée de mon mieux.

Il va de soi que ce travail sur le bas-relief historique romain est surtout un travail archéologique. Il ne l'est pas exclusivement : d'abord, parce que les monuments dont il est parlé amènent tout naturellement à pénétrer sur le terrain des faits historiques; puis, parce que l'histoire générale ne se sépare plus maintenant de l'histoire

particulière de l'art et que, en partie au moins, l'apparition, la formation de tel genre artistique, de telle œuvre, s'explique par la situation politique, l'état social, moral, intellectuel de tel peuple à tel moment. Il suit de là que l'histoire de la littérature, autre branche de l'histoire générale, et qui nous renseigne aussi sur cet état des esprits, ne devra pas non plus être négligée; toutes les fois que nous pourrons la consulter, nous ne manquerons pas de le faire, et nous en tirerons, croyons-nous, de précieuses clartés.

Je veux, en terminant, exprimer ma reconnaissance à MM. Perrot et Collignon, qui m'ont aidé de leurs conseils et soutenu de leurs encouragements. Le beau livre sur la *Sculpture grecque* publié par le second de ces maîtres savants, ouvrage aussi remarquable par la sûreté des informations que par l'élégance de l'exposition et l'agrément de la forme, m'a été d'un secours fort utile : on s'apercevra aisément de tout ce que je lui dois.

LIVRE PREMIER

QUESTIONS PRÉLIMINAIRES

LIVRE PREMIER

CHAPITRE PREMIER

LES BAS-RELIEFS GRÉCO-ROMAINS ET LE BAS-RELIEF HISTORIQUE

§ 1. Nécessité de limiter le sujet. — § 2. Bas-reliefs ornementaux. — § 3. Bas-reliefs dits hellénistiques ou néo-attiques. — § 4. Bas-reliefs de sarcophages. — § 5. Le bas-relief historique constitue le vrai bas-relief romain. — § 6. A quelle date il convient de s'arrêter dans cette étude.

§ 1

Socrate, s'entretenant avec le beau Phèdre sur la rhétorique, recommandait à son jeune ami de toujours commencer ses discours par une définition. Sage conseil, particulièrement nécessaire à suivre au début de cette étude. C'est faute de l'avoir pratiqué qu'on étend généralement le nom de bas-relief « romain » à tous les bas-reliefs de l'époque romaine, comprenant ainsi beaucoup d'œuvres qui n'ont rien à voir avec le bas-relief romain lui-même. Celui-ci se réduit entièrement au genre historique, et bas-relief romain, bas-relief d'histoire doivent être considérés comme des expressions équivalentes. Mais, puisqu'il y a trop souvent sous ces mots une équivoque cachée, il importe d'abord de la mettre au jour. Limitons notre sujet, ce qui est encore une manière de le définir.

Les bas-reliefs de l'époque romaine sont en nombre considérable : le sol de l'Italie en a livré des milliers. On n'a qu'à parcourir les musées de Rome ou les galeries du Louvre pour se rendre compte à quel point ces œuvres de l'Empire remplissent, ou encombrent, les salles et les couloirs. Au Louvre notamment, entre elles et les œuvres grecques antérieures à

Alexandre, la disproportion est frappante. Or, qu'on se dise que, exception faite de la Grèce, qui s'est enrichie depuis une vingtaine d'années de découvertes merveilleuses appartenant à la période primitive ou aux beaux temps de l'art hellénique, les autres musées d'Europe sont tous plus ou moins constitués comme le Louvre. Qu'on veuille ne pas négliger les collections particulières, où naturellement les morceaux de l'époque impériale sont aussi de beaucoup les plus nombreux. On aura une idée de la quantité des bas-reliefs qui s'échelonnent depuis les derniers temps de la République jusqu'au IVe siècle de notre ère. Une pareille étude, s'il avait fallu l'entreprendre, nous aurait effrayé à bon droit par ses vastes proportions et la difficulté de tenir à la fois sous son regard tant de monuments dispersés de côté et d'autre. Mais, je le répète, ce sont là, pour la plupart, des œuvres gréco-romaines, et ce sont des œuvres vraiment romaines que nous cherchons. Nous examinons seulement les bas-reliefs qui nous paraissent marqués d'un style particulier et comme de l'empreinte de la race, je veux dire les bas-reliefs historiques. C'est avec eux, et eux seuls, que nous déterminerons les caractères du « bas-relief romain » tout entier.

Prenons dans un domaine voisin un exemple analogue. S'il s'agissait, pour la sculpture de ronde bosse, de déterminer en quel genre Rome a surtout témoigné sa vitalité, nous n'irions point nous adresser à ces innombrables statues qui ne sont que des répliques d'un même type, des copies de quelque œuvre célèbre d'un grand maître. Ces Vénus au bain, ces Bacchus efféminés, couronnés de lierre et de pampres, ces Satyres et ces Faunes railleurs[1] nous ramèneraient toujours à la Grèce. C'est une sculpture grecque, trop souvent dégénérée, abâtardie, aux contours mous, aux formes rondes, d'une correction banale et sans fraîcheur[2]; mais c'est de la sculpture grecque

[1] Pour donner une idée du nombre de ces copies, il suffira de dire qu'il s'est conservé, d'après Burckhardt (*Cicerone*, I, p. 63 de la traduction Gérard), plus de soixante répliques du seul Satyre de Praxitèle.

[2] Nous parlons, bien entendu, d'une façon générale et de la majorité des répliques. Car il y a certains exemplaires d'un travail excellent. Citons notamment du Satyre de Praxitèle, vêtu d'une peau de panthère et appuyé contre un tronc d'arbre, deux bonnes répliques au Musée du Capitole (Helbig, *Guide dans les Musées d'archéologie classique de Rome*, traduction Toutain, Leipzig, 1893, I, n° 525) et au Vatican (Helbig-Toutain, I, n° 55), surtout un torse remarquable trouvé dans les fouilles du Palatin et maintenant au Louvre (Collignon, *Hist. de la Sculpt. grecque*, II, fig. 149; pour la bibliogra-

encore. Ces pâles imitations sont loin sans doute des jeunes dieux créés par Praxitèle, délicieux éphèbes à la pose nonchalante, à la beauté voluptueuse; la grâce n'est plus; le charme délicat s'est évanoui. C'est pourtant un écho de l'original encore, tout affaibli qu'il puisse être; c'est l'attitude, la composition, la même recherche d'expression, jusqu'à un certain point la même facture. Supposez des formes plus accusées, un modelé plus ferme, une élégance moins grêle, le poli de la surface moins poussé[1]; remettez au cœur de ces marbres glacés l'étincelle de vie : à travers la réplique vous pourrez entrevoir l'œuvre primitive. Si donc, au lieu de chercher dans Rome ce qui vient de la Grèce, nous y cherchions seulement ce qui vient de Rome, si nous voulions trouver la sculpture de ronde bosse en possession d'elle-même, débarrassée du joug des influences helléniques, c'est vers le portrait que nous nous tournerions, vers ces statues et ces bustes d'empereurs, de grands personnages, ou de bons bourgeois, ou tout simplement de gens du peuple, qui ont une saveur si particulière et semblent avoir gardé comme un goût de terroir. Nous verrions que ce souci de la vérité photographique dans le rendu des traits du visage, qui ne témoigne pas peut-être d'un sens artistique très relevé, a cependant sauvé les Romains, en ce genre, de la décadence qui frappait les autres branches de la plastique, et que, au début ou même au milieu du IIIe siècle de notre ère, leur réalisme sincère et vigoureux produisait encore des œuvres remarquables comme les bustes de Caracalla[2] ou de Philippe

phie, *ibid.*, p. 289, note 1). L'Apollon Sauroctone de Praxitèle, lui aussi, a été copié d'une façon assez heureuse dans deux statues du Louvre et du Vatican (O. Rayet, *Monuments de l'Art antique*, II, nos 45 et 46). Mais, à côté de ces reproductions qui sont l'œuvre d'artistes grecs distingués établis à Rome, que de copies négligées, médiocres ou mauvaises! Il serait trop long, et sans intérêt, de citer des exemples. Tous les musées en offrent, malheureusement, un trop grand nombre. — Il y a plus. Dans les meilleures copies l'exécution est souvent inégale. Ainsi les deux Apollons Sauroctones dont je parlais ont d'excellentes parties, tantôt la tête, tantôt les jambes; ils en ont d'autres, comme la poitrine ou le ventre, d'un modelé insuffisant et d'une facture trop molle. Que dire des statues des époques postérieures? A chaque génération les défauts vont grandissant: manque de vigueur, formes rondes, absence de plans, structure sans précision, ensemble lourd, tout cela se fait de plus en plus sentir.

[1] Comme exemples de ce polissage exagéré, voir encore l'Apollon du Vatican (Helbig-Toutain, I, n° 194), surtout une copie du Doryphore de Polyclète (Helbig-Toutain, I, n° 186).

[2] Helbig-Toutain, I, n° 226; Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II, 3, p. 50 et suiv., pl. XX *a* et *b*.

l'Arabe[1]. Tout le reste nous paraîtrait d'une importance secondaire, comme ne révélant pas au même degré les aptitudes les plus originales de la nation. D'un côté, domaine mythologique et idéal, où l'on reproduit plus qu'on ne produit, où l'on abdique devant l'étranger, renonçant à créer; de l'autre, domaine historique et réaliste, où l'on garde une certaine indépendance, où l'on suit ses tendances intimes, laissant libre jeu aux facultés d'observation : voilà ce que nous trouverions. Ce sont les œuvres de cette seconde série que nous aurions seules à retenir.

§ 2

Pour la sculpture de bas-relief, la même simplification est légitime. Ainsi se supprime d'elle-même une des grandes difficultés du sujet, l'abondance énorme des matériaux. — D'abord les reliefs d'ornementation pure n'entreront point dans cette étude. On les rencontre en grand nombre sur les candélabres, les trépieds, les tables, les coupes, les bassins, les supports de tous genres. Ce sont spirales qui s'enlacent autour des tiges, volutes d'acanthe qui s'épanouissent au pied et au sommet de ces supports, feuillages de laurier ou d'olivier, pampre flexible enroulé aux anses des vases, rinceaux fleuris, arabesques capricieuses, guirlandes délicates qui courent sur les faces ou les couvercles des sarcophages, sur les bases d'autels et de statues. D'autres fois, ce sont des emprunts au règne animal. Des pattes de lion soutiennent les différents objets de marbre; la jambe de la bête décrit alors une courbe des plus souples et devient insensiblement une plante gracieuse; des torses de sphinx aux ailes étendues, des têtes de lions, de griffons ou de béliers, placées aux parties saillantes, viennent rompre l'ornementation végétale et mêlent leurs lignes brisées aux lignes onduleuses des spires[2]. Enfin la forme humaine concourt à cet ensemble. Pans, silènes, amours, plus souvent simples masques, complètent une décoration qui est généralement de la plus grande richesse et de la plus libre fantaisie. Par un effet de ce

[1] Helbig-Toutain, I, n° 57; Bernoulli, *ouvr. cité*, II, 3, p. 141 et suiv., pl. XL *a* et *b*.

[2] Il faudrait citer bien d'autres emprunts faits à l'animalité : chevaux marins, dauphins, cerfs, panthères, sangliers, serpents, oiseaux, insectes, etc.

caprice ingénieux, tantôt les sphinx, tantôt les silènes et les amours se métamorphosent en feuilles d'acanthe [1]. Et le tout est harmonieusement fondu ; le passage du règne animal au règne végétal, de la forme humaine aux arabesques, s'accomplit avec un goût très adroit. A voir aux Thermes de Dioclétien un autel avec des branches de platane [2], au musée de Naples nombre de brûle-parfums, supports de tables ou de vases [3], à voir surtout le bassin de marbre du Palais des Conservateurs [4], les deux piliers triangulaires et les fragments de frises du Latran [5], les candélabres du Vatican [6], il faut reconnaître que cet art ornemental a produit vraiment de belles choses.

Mais, quelle qu'en soit la valeur, — et quand même elle serait plus grande encore, — est-ce d'après lui que nous nous représenterons le bas-relief romain? D'abord la simple ornementation, où la plante et la fleur n'ont pas toujours leurs véritables formes organiques, mais sont transformées en végétaux plus ou moins conventionnels et, comme l'on dit, stylisés, où la figure humaine, quand elle se montre, n'est admise qu'à titre purement décoratif et non pas pour elle-même, cette ornementation est de soi un genre secondaire, laissé aux mains des artisans plutôt que des artistes. Non pas que l'art industriel soit nécessairement négligeable. Le génie grec, par exemple, se manifeste, avec toutes ses qualités propres, par une figurine de Tanagra ou un lécythe funéraire de l'Attique aussi bien que par les chefs-d'œuvre d'un Praxitèle ou même d'un Phidias. De l'humble terre cuite et de la fragile poterie au marbre éclatant et durable, c'est la même élégance, la même mesure exquise, la même grâce simple et sobre. Dire que les reliefs ornementaux de l'Empire appartiennent le plus souvent à l'art industriel, ne serait donc pas un motif d'élimination suffisant. Mais, de plus, c'est un art d'imitation, et ceci est la raison décisive : ils ne nous apprennent rien sur l'originalité de l'art romain.

[1] Helbig-Toutain, I, n°° 351,352.

[2] Aile I (sud-ouest) du cloître, n° 7. — Voir W. von Hartel et Franz Wickhoff, *die Wiener Genesis*, Vienne, 1895, Introd., p. 21, fig. 7 ; et à la fin de notre volume, en cul-de-lampe.

[3] Au rez-de-chaussée, dernière chambre à droite, au fond des salles de sculpture.

[4] Helbig-Toutain, I, n° 601.

[5] Benndorf et Schöne, *die antiken Bildwerke des lateranischen Museums*, Leipzig, 1867, 2°, 9° et 10° chambres.

[6] Helbig-Toutain, I, n°° 212, 213 ; 344, 345 ; 351, 352 ; 366, 367 ; 369, 379, 386, 390.

Nous ne pouvons souscrire à l'opinion de M. Wickhoff, qui, dans son introduction au manuscrit viennois de la Genèse, voit en ce genre de sculpture un style national[1], très différent non seulement du style proprement hellénique, mais même de celui de l époque dite hellénistique[2]. Qu'il diffère de l'ancienne ornementation grecque, nul n'y contredira. Celle-ci est surtout linéaire. Elle ne fait que combiner de mille manières les lignes courbes ou brisées. Elle emploie les méandres, les zigzags, les ondes, les spirales, les croix, les oves, les palmettes, les rosaces, etc. Jusqu'au IIIe siècle, elle semble ignorer presque complètement le végétal, la plante ou la fleur, du moins sous d'autres formes que les formes conventionnelles et symétriques[3]; elle ne s'inspire pas directement de la nature. L'ornementation romaine, au contraire, observe bien davantage la réalité ; elle y apporte un souci des petits détails, une exactitude qui veut faire reconnaître les diverses espèces de fleurs ou de feuilles. Elle finit même par tomber dans l'excès ; elle aboutit à une précision souvent sèche et froide. Mais, s'il est vrai qu'elle s'éloigne du vieux principe grec, accorderons-nous aussi qu'elle ne doit rien à l'ornementation hellénistique ? Ou plutôt tous les éléments qui la composent ne sont-ils pas déjà trouvés dans la période antérieure ? De même que sur les fresques de Pompéi le décor architectonique et les fonds de paysage empruntent leurs motifs à l'art des Diadoques[4], de même les reliefs ornementaux de l'époque impériale ont subi profondément l'influence du goût qui régnait dans les cours d'Egypte et d'Asie.

[1] *Die Wiener Genesis*, Introd., p. 21, 31, 34 et 35, fig. 9 et 10.

[2] Rappelons, dès le début et pour n'y plus revenir, ce qu'il faut entendre par période hellénistique. L'appellation est commode et répond à quelque chose de nouveau. Par opposition à l'époque hellénique, antérieure à Alexandre, l'époque hellénistique désigne celle des successeurs d'Alexandre ou des Diadoques.

[3] L'art mycénien, qui paraît le plus s'être rapproché de la nature par sa décoration empruntée souvent à la flore du pays comme à la faune de la mer, est lui-même tombé dans le style conventionnel et à formes fixes. Voir Collignon, *Hist. de la Sculpt. gr.*, I, p. 30.

[4] Noter, pour le décor, ce désir d'imiter au moyen de la peinture la polychromie de l'architecture alexandrine. Celle-ci était due à l'incrustation dans la paroi de véritables marbres de différentes couleurs. Les peintres pompéiens imaginèrent de reproduire en trompe-l'œil, par une enluminure murale, ces somptueuses incrustations d'Alexandrie. Procédé économique, moyen pour les modestes bourgeois de la petite ville de se donner en une certaine mesure l'illusion qu'ils possédaient ce qu'ils enviaient tant chez les riches. Ce premier style décoratif est ce qu'on appelle le « style d'incrustation ». — Pour les paysages avec végétation de palmiers et de lotus, cf. Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, p. 101.

Ici quelques explications sont nécessaires. D'une façon générale M. Théodore Schreiber a pu montrer que la sculpture hellénistique en général et alexandrine en particulier est toute, dans le vrai sens du mot, un art décoratif[1]. Alexandre eut la passion des constructions somptueuses. Héritier des monarchies orientales, fondateur d'un immense empire, épris du faste asiatique et désireux d'étonner l'univers, il s'efforça de donner à sa ville naissante une splendeur incomparable. Alexandrie fut une ville de commerce, admirablement située sur la limite de deux mers et à la jonction de deux continents, destinée à être bientôt l'entrepôt des marchandises du monde entier. Mais ce fut aussi une ville de luxe qui, par la beauté régulière de son plan, la grandeur et l'éclat de ses portiques, de ses temples, de ses édifices publics, la richesse enfin de ses palais et de ses maisons particulières, devait attirer les regards de tous les peuples et passer pour l'une des merveilles de la terre[2]. Les généraux macédoniens imitèrent l'exemple d'Alexandre. Après la mort du conquérant, lorsqu'ils se furent partagé son empire, comprenant qu'il leur fallait justifier l'élévation de fortune où le sort les avait placés, et du reste tout disposés par orgueil de parvenus à jouir brillamment de l'existence, ils fondèrent à leur tour des villes opulentes, comme Antioche et Séleucie, agrandirent celles qui étaient déjà fondées, voulurent satisfaire à tous les besoins d'une civilisation raffinée et excitèrent l'émulation des grands seigneurs courtisans. Tous rivalisèrent à l'envi, et villas privées, édifices royaux s'embellirent, ou du moins s'enrichirent, de tout ce que la fantaisie la plus coûteuse pouvait inventer.

Aussi, avec les Ptolémées en Egypte, les Séleucides en Syrie, c'est l'architecture qui prend le pas sur les autres arts et déploie de la façon la plus éclatante son activité. Toute cette période, il est vrai, nous est mal connue. Il est cependant assez remarquable que, parmi les noms d'artistes venus jusqu'à

[1] Th. Schreiber, *die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888, p. 45, 52.

[2] Sinon du vivant d'Alexandre, du moins très promptement après sa mort, Alexandrie atteignit à cette magnificence qu'avait rêvée pour elle son fondateur. L'admiration qu'elle excitait encore, aux IIIe et IVe siècles de notre ère, chez le romancier Achille Tatius (*Leucippé et Clitophon*, V, 1) ou chez Ammien Marcellin (XXII, 16, 7), devait être déjà le sentiment des contemporains des Ptolémées. *Vertex omnium civitatum*, dit l'historien latin. Elle était bien, non au point de vue politique sans doute, mais à celui de la civilisation générale, la reine des cités et comme l'axe du monde.

nous, la plus grande partie comprenne justement des noms d'architectes[1]. Je ne parle pas, bien entendu, de l'état libre de Rhodes, ni du royaume de Pergame[2], qui eurent encore à cette époque des écoles de sculpture florissantes et comptèrent des statuaires ou même des familles de statuaires dont le souvenir a survécu[3]. Mais à Alexandrie, si l'on peut citer un certain nombre de peintres (encore quelques-uns, et les plus célèbres, comme Apelle, Antiphilos, Héléna, la fille de Timon l'Egyptien, appartiennent plutôt à la période antérieure ou ne dépassent guère le début de la période actuelle[4]), nous ne connaissons pas un nom de sculpteur[5]. Et en Syrie, si l'on excepte un Apollon de l'Athénien Bryaxis placé dans le temple de Daphné[6], une statue représentant la Tyché d'Antioche, œuvre du Sicyonien Eutychidès, la tradition est muette sur tous les autres artistes qui taillèrent la pierre ou le marbre pour le compte des Séleucides[7]. Non pas que la sculpture ait

[1] C'est d'abord Deinocratès, le célèbre architecte d'Alexandre, aux conceptions hardies et grandioses, qui traça le plan de la nouvelle capitale. A côté de lui, comme ayant travaillé aussi à la construction de la ville, nous trouvons Héron le Libyen, Cratès d'Olynthe, peut-être Cléomène de Naucratis. Sous Ptolémée Soter, Sostratos de Cnide bâtit le Phare d'Alexandrie. Xenaeos, sous Séleucos I[er], commença la ville d'Antioche, peut-être avec le concours d'Attaeos, Perittas, Anaxicrate et Asclépiodore. — Sur tous ces architectes, voir Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, II, p. 333, 351-354, 360, 367, 379, 393.

[2] Ajoutons la ville de Tralles, en Carie, influencée d'ailleurs par celle de Rhodes.

[3] A Rhodes, une famille de sculpteurs où alternent les noms d'Athénodoros et d'Agésandros et dont deux membres ont collaboré au Laocoon (Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 555, note 5); à Tralles, les deux frères Apollonios et Tauriscos, fils d'Artémidoros, les auteurs du Taureau Farnèse (Brunn, *ouvr. cité*, I, p. 470-471).

[4] A ces noms joignons ceux de Galaton, Evanthes, Polémon, Démétrios, qui nous conduisent jusque vers le milieu du II[e] siècle avant notre ère (Brunn, *ibid.*, II, p. 288-289).

[5] Le Pluton, consacré dans le Sérapéum de Rhakotis et identifié avec le Sérapis égyptien, ne paraît pas devoir être attribué à Bryaxis, le collaborateur de Scopas (Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 309-310). En tout cas, la tradition rapporte que cette statue venait de la ville de Sinope, sur les bords du Pont-Euxin; Sinope la céda à l'un des Ptolémées qui la réclamait à la suite d'un songe. C'est donc d'une façon tout accidentelle qu'Alexandrie la posséda.

[6] Il est même bien douteux que la statue de Bryaxis ne date que de cette époque et ait été faite précisément pour le temple de Daphné. Il est plus vraisemblable qu'elle n'y fut transportée qu'après coup, comme le Pluton-Sérapis dans le temple de Rhakotis (voir Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, II[3],, p. 200).

[7] Nous connaissons aussi à l'époque hellénistique un sculpteur originaire de Bithynie, que l'on appelait jusqu'à ce jour Daedalos, d'après une mauvaise lecture du texte de Pline (36, 35), mais auquel M. Théodore Reinach vient de

été abandonnée, loin de là ; mais elle se subordonne alors à l'architecture ; elle devient une sculpture avant tout décorative. Tous les arts n'ont plus comme destination que de contribuer, chacun pour leur part, à rehausser l'éclat des nouvelles constructions.

Les palais s'élèvent avec rapidité. Il faut travailler vite pour satisfaire l'empressement du prince ; il faut aussi contenter son goût de la magnificence. De là une méthode expéditive et luxueuse à la fois, empruntée aux résidences orientales, assyriennes et perses : de simples murailles de briques, mais avec un revêtement des plus coûteux. Toutes les sortes de revêtements sont d'ailleurs employées[1], plaques de marbre, lames de métal, surfaces d'ivoire et de verre, tapis aux brillantes couleurs, mosaïques, stuc. Le stuc est un revêtement plus commun sans doute, mais d'un usage commode pour les voûtes qu'il ne faut pas trop charger, et par ses tons clairs, d'un blanc tendre, il produit encore un effet des plus agréables. Ainsi la paroi primitive a disparu entièrement sous le luxe des incrustations. De cette diversité de matières résulte une éclatante richesse de décoration ; d'autant plus qu'on peut encore combiner les matières entre elles, unir par exemple la mosaïque au stuc, les différents métaux les uns aux autres[2]. Restituez les colonnes et les piliers qui rompent l'étendue de la paroi, les corniches, les frises, les moulures qui la couronnent et l'encadrent. A l'intérieur des compartiments architectoniques, mettez des reliefs travaillés dans l'une des matières qui servent au revêtement, métal, marbre, ivoire, stuc. Devant la muraille, sur les piliers, placez des statues en ronde bosse. Ajoutez enfin tout un mobilier de marbre ou d'airain, vases, urnes, coupes, candélabres, tables, lampes et supports de lampes, trépieds. Vous vous rendrez compte à quel point la décoration devient l'objet principal, ramène à elle, fait converger vers un seul but toutes les intentions et tous les efforts des artistes.

restituer son vrai nom, Daedalsès ou Doedalsès (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, 1er *semestre*, p. 314 et suiv.). Il est l'auteur de l'Aphrodite au bain accroupie. Seulement où a-t-il travaillé exactement ? Et pour qui ? A quel moment exact du IIIe siècle ? Nous ne saurions le dire. — Voir encore sur l'Aphrodite au bain, Helbig-Toutain, I, n° 252, avec la bibliographie, et Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 583 suiv.

[1] Th. Schreiber, *die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, chap. III, p. 30 et tout le chap. IV.

[2] Th. Schreiber, *ouvr. cité*, remarque 83 et p. 44-45.

Si de ces somptueuses habitations rien n'a subsisté, du moins nous avons conservé par les textes anciens le récit de certaines solennités d'un faste insensé célébrées à Alexandrie[1], telles que la fête d'Adonis en l'honneur d'Arsinoé, l'épouse de Ptolémée II[2], ou la pompe Dionysiaque du même Philadelphe[3]. A ces occasions, la fantaisie des architectes se donnait libre carrière ; elle se faisait la plus ingénieuse possible, pleine d'originalité et d'imprévu, inventant, comme dans nos théâtres modernes, toute une décoration de féerie. C'étaient, sous une construction en arcades richement ornée, les statues d'Aphrodite et d'Adonis étendues sur un lit de repos, tandis qu'autour d'elles, jouant et voltigeant, de petits amours étaient mus d'une façon automatique et qu'à côté deux aigles emportaient Ganymède dans les airs[4]. C'était la tente de Ptolémée II où, à un étage supérieur, au-dessous de la couverture, dans seize grottes en forme de coupoles, des personnages de théâtre qui paraissaient vivants étaient assis à un banquet[5]. C'était aussi, sur le Nil, la gigantesque barque tessaracontère de Ptolémée IV (ἡ θαλαμηγός), sorte de palais flottant dont, à l'intérieur, une pièce soutenue par des colonnes à chapiteaux corinthiens d'ivoire et d'or, était couronnée par une frise d'or avec des reliefs d'ivoire[6]. Inventions bizarres, plus extraordinaires et pompeuses que vraiment belles, dont il faut lire la description dans Athénée lui-même pour s'en figurer au juste toute la splendeur. Elles ont l'avantage de bien montrer, comme je le disais plus haut, tous les arts se mettant au service de cette architecture de cour, et, selon les exigences de la construction, prodiguant ici les incrustations de pierres précieuses, là les

[1] Alexandre avait déjà, par le bûcher qu'il fit élever à son ami Héphestion, donné l'exemple de ces constructions éclatantes, où l'on cherchait comme à épuiser toutes les ressources des arts (Diodore, 17, 114 et 115). Lui-même reçut à sa mort des honneurs exceptionnels, et le char funèbre qui transporta son corps était une véritable chambre sépulcrale avec un plafond voûté, orné de pierres précieuses sur fond d'or ; un péristyle ionique courait tout autour (Diodore, 18, 26 et 27).

[2] Voir les textes de Théocrite et d'Athénée recueillis par Overbeck, *die antiken Schriftquellen*, n° 1989.

[3] Overbeck, *ouvr. cité*, n° 1990.

[4] Voir la note 2.

[5] Voir la note 3.

[6] Overbeck, *ouvr. cité*, n° 1986. — Je pourrais rappeler aussi l'élégant et somptueux vaisseau d'Hiéron II de Sicile ; ce qui prouve que cette tendance décorative n'était pas spéciale à Alexandrie, mais était le goût presque partout régnant à l'époque hellénistique (Moschion, dans *Athénée*, V, p. 206 *d*-209 *e*).

plafonds de bois de cyprès et les caissons peints, ailleurs les ornements sculptés en reliefs et toute sorte d'objets mobiliers merveilleusement ornés, bref ne visant qu'à une chose, l'effet décoratif.

Dès lors, pour en revenir après ce détour à Rome et à l'Empire, comment l'ornementation romaine ne se serait-elle pas largement inspirée de cet art si essentiellement décoratif des villes d'Asie-Mineure et surtout d'Alexandrie? La force même des choses l'y poussait, je veux dire ses conquêtes en Orient. L'Egypte sans doute fut tardivement soumise par les Romains ; c'est seulement en l'an 30 avant Jésus-Christ qu'elle fut réduite en province. Mais, depuis longtemps, le Sénat avait les yeux sur elle [1] ; il intervenait à chaque instant dans ses affaires, se déclarait le tuteur de ses jeunes princes, administrait ses finances, et, s'il la protégeait contre les entreprises de ses dangereux voisins, les rois de Syrie Antiochos III et IV, c'était pour s'en réserver un jour à lui-même l'entière possession : il attendait patiemment son heure. A mesure que la domination romaine s'imposait aux peuples de la Méditerranée, les artistes alexandrins devaient être tentés de se porter là où se portait la puissance, et avec la puissance la richesse. On cite le peintre égyptien Démétrios qui vint s'établir à Rome. Ce cas n'a pas été isolé. Soyons sûrs que des sculpteurs aussi suivirent cet exemple. Naturellement ils venaient avec les traditions de leur pays ; ils introduisaient cette quantité de motifs et de formes décoratives que nous avons vus si fort en usage. A la fin de la République, les relations, déjà très étroites entre Rome et l'Egypte, le devinrent, par suite des circonstances, encore davantage. Deux fois, à la suite de César et d'Octave, les légions romaines débarquèrent à l'embouchure du Nil. Chefs et soldats contemplèrent sur place les monuments de cet art, luxueux et raffiné, mais brillant, chatoyant, bien fait pour séduire un vainqueur plus rude. On peut croire que, de retour dans leur patrie, ils voulurent retrouver chez eux ce qui les avait tant charmés à Alexandrie. Or le goût de ceux qui faisaient les commandes ne pouvait manquer d'exercer sur un art comme l'art ornemental, qui relève de l'industrie, une action prépondérante.

[1] Sur ces rapports de la République et des Lagides et les ambassades continuellement échangées par Rome et Alexandrie, voir G. Lafaye, *Histoire du Culte des Divinités d'Alexandrie hors de l'Egypte*, p. 43



Rien donc de plus légitime que de supposer en général et *a priori* cette influence des modèles hellénistiques. Mais il est possible encore de la constater dans le détail et, pour ainsi dire, de la toucher du doigt. Nous observons, d'une façon très nette à certaines fois, la transmission des motifs. La guirlande par exemple est un élément décoratif des plus employés par les Romains sur les bases de candélabres, les autels, les vases, les sarcophages : l'origine en doit être cherchée en Egypte. Alexandrie a été la ville des fleurs[1]; l'industrie des couronnes y était devenue un art véritable, et les femmes qui les tressaient avaient un quartier à part, de même qu'à Athènes, où les vases peints étaient si renommés, les potiers étaient tous groupés dans le quartier du Céramique. Ces guirlandes, à Rome, ne sont pas toujours employées seules. Elles sont, aussi, fréquemment unies aux Amours. Les petits dieux sculptés sur les candélabres portent des bouquets à leurs mains, dans des corbeilles [2], ou, motif de décoration très usité sur les sarcophages, soutiennent à chaque extrémité des guirlandes de fruits et de fleurs [3]. N'est-ce point encore à Alexandrie, la ville de la joie et des plaisirs, la ville de l'amour autant que des fleurs, d'un amour tout idyllique, sans rien de tragique ni même de passionné, que nous retrouvons ces gentils êtres ailés jouant au milieu des roses et occupés à tresser des guirlandes ? Les fresques de Pompéi nous montrent souvent, à côté d'Amours moissonneurs ou vendangeurs, des Amours fleuristes [4]. Or faut-il insister sur le rapport de ces peintures avec l'art alexandrin, et n'est-il pas reconnu qu'elles en dérivent en ligne droite? Autre exemple. Un candélabre du Vatican représente, au-dessus d'une végétation luxuriante de feuilles d'acanthe, des oiseaux qui mangent des insectes ; plus haut, sur des fleurs de lotus, sont posés d'autres oiseaux et un serpent[5]. Les fleurs de lotus trahissent assez l'imitation égyptienne. Mais le motif de l'oiseau qui mange un insecte ou un ver est lui-même un motif hellé-

[1] Sur cette culture des fleurs, cf. Callixène dans *Athénée*, V, 25, p. 196, *d*. Chaque saison de l'année avait les siennes, et les jardins d'Alexandrie étaient célèbres (Strabon, XVII, 1, 10, p. 795; 1, 35, p. 809). Cf. W. Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, p. 272-273.

[2] Helbig-Toutain, I, nos 351, 352; 366, 367.

[3] Par exemple Musée du Latran, 12e chambre; Bendorf et Schöne, *ouvr. cité*, p. 293, no 421.

[4] Maison des Vettii.

[5] Helbig-Toutain, I, no 386.

nistique. Un fragment de vase de marbre trouvé à Alexandrie, et dont l'origine par conséquent n'est pas douteuse, reproduit déjà le même sujet : un oiseau et une sauterelle perchés sur des sarments de vigne et l'oiseau s'apprêtant à manger l'insecte[1].

Il est certain que, si l'art de cette époque nous était mieux connu, les points de contact avec l'art décoratif romain apparaîtraient plus nombreux. Dirons-nous, pour défendre l'originalité de l'ornementation impériale, que, à défaut de l'invention des motifs, l'exécution lui appartient en propre, que cette préoccupation de rendre les plantes et les fleurs avec une scrupuleuse fidélité, ce « naturalisme » dont elle fait preuve, non seulement n'existe pas aux temps de la Grèce indépendante, mais est loin de pénétrer aussi profondément même la décoration hellénistique? D'abord, malgré l'exactitude qu'elle apporte dans son observation, elle ne peut pas échapper complètement aux conventions qui régissent tout art ornemental, à savoir la tendance vers la représentation schématique, la transformation de la figure animale ou du végétal en un motif déterminé, plus ou moins fixé une fois pour toutes, de la feuille de palmier par exemple en palmette, de la rose en rosette ou rosace. Ce qui était la forme primitive de la décoration en reste toujours un des éléments constitutifs, et, quels que soient les efforts pour se dégager des formules, doit se retrouver et se retrouve en effet jusque dans l'art romain[2]. Ainsi ce naturalisme ne peut jamais être absolu ; il ne pénètre ni ne vivifie toutes les parties de l'ornementation. — Il y a plus. Dans la mesure très large où il est admis sur le bas-relief décoratif, je ne vois pas en quoi l'art alexandrin le cède à celui de l'Empire. Sans doute je reconnais avec M. Wickhoff qu'un fragment comme celui du grand autel de la Paix élevé par Auguste (la frise conservée au palais Fiano et représentant des plantes, des guirlandes de fruits et des bucrânes), dénote une fine et délicate observation de la nature[3]. Mais sur les deux bas-reliefs du palais Grimani, actuellement au musée de Vienne, où, au-dessus d'un paysage de rochers encadrant des scènes de la vie des animaux, sont figurés des arbres, un platane et

[1] Th. Schreiber, *ouvr. cité*, p. 71 ; et du même auteur *die alexandrinische Toreutik*, dans les *Abhandlungen der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, Leipzig, 1894, t. XIV, p. 428, fig. 123.

[2] Hans Dragendorff, *die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst*, dans les *Bonner Jahrbücher* de 1898, fascic. 103, p. 93.

[3] *Die Wiener Genesis*, Introd., p. 21.



un chêne, des guirlandes, fleurs et feuillage, autour d'un autel, je trouve une facture pour le moins aussi soignée et précise, une étude aussi vraie de la forme des plantes et des caractères propres qui les distinguent l'une de l'autre[1]. L'écorce des arbres et les nervures des feuilles sont rendues avec une sûreté et un fini qui tiennent de la ciselure. Or ces deux bas-reliefs sont certainement pour nous, et, quoi qu'en ait dit M. Wickhoff[2], des reliefs très antérieurs au règne d'Auguste: ils datent de l'époque hellénistique, des premiers temps mêmes de cette époque[3]. Accordons, si l'on veut, que Rome a poussé plus loin qu'Alexandrie dans la voie du réalisme et qu'elle a développé cette tendance jusqu'à ses dernières limites. Mais cela même était-il bien désirable et tournait-il au profit de l'art? Le décorateur qui, tout en cherchant l'exactitude de la forme, s'en tient à l'essentiel et y subordonne les parties accessoires, atteint un effet plus net et plus puissant que s'il donnait à tous les détails une égale valeur[4]. Il faut se rendre compte des limites assignées à la technique particulière du marbre et, avec un juste sentiment de l'art, savoir rester en deçà. Non pas que le décorateur romain ait tout d'abord dépassé ces limites : la preuve en est la frise du palais Fiano dont je parlais. Mais, s'il garda quelque temps cette mesure, on peut dire que ce fut rencontre heureuse plutôt qu'intention bien réfléchie. La loi de son art était de tendre à la confusion des genres ; ce réalisme exagéré l'entraînait à emprunter aux autres arts leurs moyens d'expression ; on devait aboutir assez vite à produire des œuvres, comme le pilier du Latran, qui certainement relèvent plus du dessin que de la plastique[5]. Il semble bien maintenant que les bas-reliefs d'ornementation proprement dite ne puissent être revendiqués par Rome comme une sculpture originale: ils sont tributaires des pays hellénistiques. Invention des sujets, exécution, style, nous ne trouvons rien en eux qui n'existe antérieurement. A peine notons-nous une pente plus accusée vers le réalisme ; encore cette pente nous paraît-elle fâcheuse.

[1] Ces deux bas-reliefs font l'objet de l'ouvrage très intéressant de Th. Schreiber, *die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, que nous avons eu déjà l'occasion de citer. — Voir plus bas, pl. IV et V.

[2] *Die Wiener Genesis*, p. 22

[3] Voir plus bas, livre III, chap. II, § VI. — C'est aux modèles hellénistiques, tout autant qu'aux modèles de l'Empire, que se sont adressés les maîtres de la Renaissance italienne qui se sont inspirés de l'ornementation antique.

[4] Hans Dragendorff, *ouvr. cité*, p. 102.

[5] Benndorf et Schöne, *ouvr. cité*, n° 320 et *Wiener Genesis*, p. 41, fig. 11.

§ 3

Continuons la revue commencée et, s'il se peut, l'élimination. Les motifs purement ornementaux de fleurs et de feuillage ne sont pas tout l'art décoratif. Il faut tenir compte aussi des reliefs à figures. Nous avons déjà dit un mot de ces panneaux sculptés de grande ou de petite dimension, « bas-reliefs de luxe ou bas-reliefs de cabinet, » qui, incrustés dans les murailles des maisons, servaient à la décoration des appartements. La mode s'en était promptement répandue en Italie, et les riches chevaliers romains, les grands seigneurs opulents, ne manquaient pas de rehausser leurs maisons de campagne ou de ville par le luxe de ces incrustations. Cicéron demandait à son ami Atticus, pour sa villa de Tusculum, en même temps que des hermès d'Hercule, qui devaient orner sa palestre et son gymnase, des figures qu'il pût encastrer dans la paroi de son vestibule[1]. Aussi, dans les collections romaines, a-t-on retrouvé un grand nombre de ces bas-reliefs décoratifs. Mais, qu'ils représentent sur de grands panneaux des sujets mythologiques, comme les « reliefs de luxe », ou, dans un cadre plus étroit, des scènes de la vie familière et des sujets de genre, comme les « reliefs de cabinet »[2], en aucun cas ils ne font partie du groupe que nous cherchons à circonscrire. Cette mode du relief incrusté n'a rien de national; elle vient de l'étranger, de l'Orient, par l'intermédiaire d'Alexandrie, la patrie par excellence de l'art décoratif. J'aurai plus loin l'occasion de montrer que M. Schreiber a de nouveau raison contre M. Wickhoff et que le nom de bas-reliefs hellénistiques donné à ces tableaux de marbre est bien le nom qui leur convient[3].

Tout à l'heure nous examinions le mobilier d'une maison

[1] Cic., *ad Atticum*, I, 10 : « Typos tibi mando, quos in tectorio atrioli possim includere. »

[2] Ajoutons tout de suite que la différence des bas-reliefs de luxe et des bas-reliefs de cabinet tient plus à la dimension du cadre et à la condition, tantôt héroïque ou divine, tantôt simplement humaine, des personnages représentés qu'à l'esprit dont sont imprégnées ces compositions. Car les sujets mythologiques eux-mêmes sont conçus et traités comme des sujets de genre. Héros, dieux ou demi-dieux sont placés, non point dans des situations dramatiques, mais dans des scènes d'un caractère tout sentimental ou idyllique.

[3] Voir livre III, chap. II, § VI.

romaine et les objets de marbre ou d'airain qu'elle contient, trépieds, coupes, cratères, bassins, candélabres, au point de vue de la seule ornementation. Mais ils comportent en outre le plus souvent, sur leurs piédestaux ou leurs parois, toute une décoration figurée. De même, dans les musées, quantité d'autels, de bases ou triangulaires ou rondes ou carrées, de bouches de fontaine, de margelles de puits, de plaques de frise, dont il est difficile à présent de déterminer la destination, sont ornés de reliefs à personnages. Dans sa passion décorative, l'époque ne laissait aucune surface sans l'utiliser, aucun cadre sans le remplir. La forme des lettres sur ceux des reliefs qui sont signés permet de les attribuer au Ier siècle avant notre ère. A cause de l'analogie ou même de l'identité du style et des sujets, nous rapporterons à la même époque les autres reliefs, non signés. De plus, les signatures révèlent des noms d'artistes athéniens. Nous sommes donc en présence d'une série d'œuvres qui se rattachent, comme l'a fort bien montré M. Hauser[1], à l'école appelée néo-attique, c'est-à-dire à ces sculpteurs venus d'Athènes, après la réduction de leur pays en province romaine, et qui faisaient refleurir sur le sol italien l'art des anciennes écoles de la Grèce.

Que ces artistes qui travaillaient pour le compte de Rome aient été des étrangers, cela ne nous empêcherait point de les admettre dans notre étude, si d'ailleurs on trouvait chez eux un accent original, si la nouvelle clientèle qui les employait leur avait imposé des exigences nouvelles et, tout en se servant d'eux comme d'ouvriers ou d'exécutants supérieurs, les avait pliés à son goût particulier. Or, en est-il de la sorte, et que voyons-nous? Des reliefs de style libre, comme celui qui représente deux femmes, sans doute deux Ménades, conduisant au sacrifice un taureau qui se débat : imitation visible, copie à peine déguisée des charmantes Victoires qui sont

[1] Friedrich Hauser, *die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart, 1889. — La méthode de M. Hauser, pour déterminer les reliefs du groupe néo-attique, consiste à partir des œuvres signées (il y en a trois, l'amphore de Sosibios, le rhyton de Pontios, le cratère de Salpion) et à relever exactement les motifs qui y figurent. On s'aperçoit de la sorte que certains de ces motifs se répètent et qu'il y a un vrai répertoire de sujets. Si donc l'on vient à trouver sur un autre relief un motif déjà employé sur deux des reliefs signés, il est légitime de rapporter l'œuvre nouvelle aux mêmes ateliers néo-attiques et de la faire rentrer dans le groupe entier. Mais celle-ci à son tour, maintenant qu'elle a sa place fixée dans la série, prend la valeur d'une œuvre signée et servira à en faire découvrir d'autres. Ainsi de suite.

sculptées à l'Acropole d'Athènes, sur la balustrade du temple d'Athéna Niké[1] ; — d'autres, comme le grand vase de Sosibios, qui se contentent de juxtaposer les personnages et mêlent sans façon les figures archaïsantes aux figures de style libre[2] ; — d'autres enfin, dont le type peut être l'autel des Douze Dieux au Louvre, où ne prennent place que des figures archaïsantes[3]. De ces dernières œuvres, il va de soi qu'aucune ne nous appartient. Le moindre examen ou même, sans examen, le nom seul dont on les appelle suffirait à nous les faire exclure. Dire qu'il y a affectation d'archaïsme, c'est dire que le sculpteur s'est détaché de son temps pour revivre les très vieilles époques, lesquelles ne peuvent être ici, en l'absence pour Rome de tout passé artistique, que les très vieilles époques helléniques. A supposer même, — ce qui n'est pas prouvé, ou plutôt, depuis les travaux de M. Hauser, c'est le contraire qui est prouvé, — que ces pastiches archaïsants soient une invention des néo-attiques, il reste donc qu'ils ne jettent aucun jour sur un style, des tendances, un art, où se reconnaîtrait l'empreinte romaine, et que nous n'avons point à nous en occuper. Quant aux reliefs de style libre, ils offrent, non moins que les reliefs archaïsants, tout un épanouissement de figures mythologiques. Cortèges de divinités, exploits d'Héraklès, légendes de Dionysos et personnages du cycle dionysiaque, Satyres à la double flûte ou en état d'ivresse, Ménades transportées du délire bachique, ramenant derrière la tête le bras droit armé du couteau et portant de la main gauche l'arrière-train d'un chevreau mis en pièces, ou Ménades joueuses de cithare et de tambourin, Ménades dansant, la tête renversée et les cheveux dénoués, Pans, Silènes : tout cela, dès le premier abord, a un aspect purement hellénique ; rien qui nous avertisse que nous ayons changé de pays[4].

Que l'on regarde maintenant de plus près et que l'on compare entre eux les monuments de cette série. Il n'est pas une seule des figures qui n'y reparaisse plusieurs fois, semblable de tous points, avec la même attitude, le même mouvement, les mêmes

[1] Helbig-Toutain, I, n° 161, et Collignon, *Hist. de la sculpt. gr.*, II, p. 644, fig. 338.

[2] Collignon, *ibid.*, II, p. 646-647, fig. 339.

[3] Frœhner, *Notice de la Sculpture antique du Musée du Louvre*, n° 1.

[4] M. Hauser, *ouvr. cité*, a catalogué tous ces types. Ils ne sont pas extrêmement nombreux.

attributs. En particulier, la Ménade qui tient un quartier de chevreau a été tirée, — il n'y a pas d'autre expression pour caractériser cette méthode, — à un nombre considérable d'exemplaires. Ce sont donc des types tout faits, créés à l'avance et une fois pour toutes; le sculpteur puise dans un répertoire courant et comme dans des cahiers de sujets. Il est même possible, en bien des cas, de déterminer avec précision le modèle primitif d'où sont dérivées les imitations postérieures. Tout au moins on devine presque toujours l'œuvre perdue de la grande époque qui a servi de prototype.

Ainsi des deux catégories de bas-reliefs décoratifs que nous avons distinguées en dernier lieu, l'une, celle des panneaux incrustés dans la muraille, relève de l'art hellénistique et prend ses modèles à Alexandrie; l'autre, celle qui orne les bases des candélabres, des statues, des autels, les panses des vases, laisse de côté les époques récentes et se tourne vers la sculpture attique du IVe et du Ve siècle, ou même, remontant plus haut, s'adresse aux vieux maîtres antérieurs à Phidias, dont elle rend la naïveté sincère par un archaïsme très artificiel. Non pas qu'elle s'interdise de jeter un regard sur l'époque des successeurs d'Alexandre. Tel bas-relief, comme celui des divinités de Délos[1], malgré le style archaïsant des figures, fait déjà songer par son décor pittoresque (un temple corinthien, au fond de la scène, en saillie sur un mur d'enceinte) aux bas-reliefs des appartements alexandrins. Tel vase, comme le cratère Borghèse[2], rappelle davantage les cortèges hellénistiques de Satyres ivres et de Ménades dansantes. Tel support de candélabre enfin, avec des Amours enfants qui emportent les armes de Mars, l'épée, le bouclier et le casque[3], ne peut avoir été inspiré que par ces petits Eros ailés, essaim malicieux et espiègle qui s'envole de toutes parts du monde alexandrin, des fabriques de coroplastes ou des ateliers de peintres comme des poésies dites d'Anacréon. Néanmoins, et malgré ces traces de l'influence hellénistique, ce n'est pas de ce côté, d'ordinaire, que les néo-attiques vont chercher leurs modèles. Mais qu'importe? Grèce archaïque, Grèce de Phidias et de Praxitèle, Grèce d'Orient sous les successeurs d'Alexandre, c'est toujours

[1] Apollon citharède, Artémis et Latone; devant eux Niké qui verse une libation. Cf. Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 652-653, fig. 344.
[2] Collignon, *ibid.*, II, p. 684, fig. 358.
[3] Helbig-Toutain, I, n° 374, et II, p. 389.

d'hellénisme et d'hellénisme seul que sont pénétrées ces compositions : ce n'est pas Rome encore que nous trouvons ici.

§ 4

Nous venons à une autre classe, les sculptures funéraires, qui doivent nous retenir un peu plus. Car souvent, quand on parle du bas-relief romain, c'est à elles que l'on pense, non moins qu'aux bas-reliefs historiques. Par leur nombre prodigieux, en effet, les sarcophages attirent tout d'abord l'attention. Comme en outre ils se répartissent pour la plupart sur une période qui va du IIe au IVe siècle de notre ère, on est tenté d'y chercher la définition de l'art romain. Rien de plus inexact cependant. Ces sculptures funéraires peuvent être intéressantes en elles-mêmes ; elles éclairent l'histoire et la signification des légendes mythologiques ; de plus, étant très souvent les copies d'originaux perdus, elles replacent sous nos yeux certaines compositions des grands maîtres de la Grèce. Mais elles n'ont vraiment aucun intérêt pour le sujet que nous abordons.

D'abord la valeur artistique, sauf exceptions, en est par trop médiocre. A cet égard, les bas-reliefs sculptés sur les coupes, les trépieds, les bases de candélabres, auraient bien davantage mérité de nous arrêter. Ils relevaient aussi pour la plupart de la production industrielle ; mais étant des objets de luxe, destinés à décorer de riches habitations, on les soignait, on les travaillait avec goût ; les plus habiles praticiens s'y appliquaient. Les monuments funèbres au contraire sont de la sculpture populaire, à l'usage de tous, même des citoyens peu aisés, même des pauvres, et, comme tels, de la sculpture expéditive, exécutée souvent par le premier ouvrier venu. On pouvait se passer de candélabres ou de cratères de marbre : chacun voulait avoir son cercueil de pierre. Puis l'industrie des sarcophages n'a point été une industrie exclusivement nationale. Il s'en est fabriqué dans les ateliers de la Grèce ou de l'Asie-Mineure comme dans ceux de l'Italie [1], et ceux mêmes qui ont été taillés par des artisans indigènes, la plupart du temps sont

[1] Sur la différence des sarcophages grecs et des sarcophages romains, voir Matz, *Archäologische Zeitung*, 30, p. 11 et suiv.



aussi grecs que romains. Si la date de leur exécution les rattache à l'histoire impériale et si la pauvreté de leur style, de plus en plus frappante à mesure qu'on descend vers une époque plus basse, ne saurait être mise au compte de la Grèce, la composition, qui est la meilleure partie de l'œuvre, n'appartient pas au sculpteur qui l'a reproduite. Excepté quelques reliefs empruntés à la vie ordinaire, aux occupations ou au métier du défunt, et qui ont été observés directement, pris sur le vif[1], les autres retracent des légendes tout helléniques. La mythologie déborde sur les sarcophages, comme elle s'étale sur les murailles de Pompéi. Là comme ici, ce ne sont que fables des temps héroïques ou aventures des dieux. Mais là, pas plus qu'ici, l'auteur n'est original. Il a toujours eu sous les yeux quelque modèle grec que tantôt avec son ciseau, tantôt avec son pinceau, il s'est contenté de reproduire, en le gâtant. Aussi l'invention et l'ordonnance des sujets sont-elles toujours de beaucoup supérieures à l'exécution.

Le sculpteur de sarcophages, je le veux, a choisi parmi ces légendes celles qui répondaient le mieux à l'idée qu'il voulait exprimer. C'est le sommeil d'Endymion ou d'Ariane, l'enlèvement de Proserpine, la mort d'Alceste ou de Penthésilée qu'il représente, c'est Achille, Méléagre, Hippolyte, Phaéton, Icare, Orphée, Adonis blessé expirant dans les bras de Vénus, ce sont tous ces héros beaux, jeunes, ravis prématurément, dont la mort doit rendre sans cesse présente à tous la pensée de

[1] Le bas-relief le plus connu de cette série est le tombeau dit du Boulanger. Le défunt s'appelait Marcus Vergilius Eurysacès, et le monument était placé entre la voie Labicane et la voie Prénestine, de l'autre côté de la Porte Majeure. Une frise court tout autour de ce monument et raconte d'une façon précise et détaillée toutes les opérations de la fabrication du pain (*Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 1838, p. 202 et 231. Pour les planches, *Monumenti inediti*, II, tab. 58 et tav. d'agg. K-N). — Sont fréquentes surtout les sculptures funéraires qui se contentent d'un indice rappelant la profession du mort : un bisellium ou siège d'apparat pour quelqu'un qui a rendu des services publics (tombeau de Calventius Quietus à Pompéi, le long de la voie des Tombeaux), des formes de chaussures pour un cordonnier (pierre tombale de Caïus Julius Hélius, *Helbig-Toutain*, I, n° 587).

Nous n'avons point à parler des portraits qui se trouvent sur les sarcophages, généralement entre des génies et des guirlandes. C'est ce qu'il y a dans la décoration de plus « romain », et, dans un ensemble si grossièrement exécuté, de mieux venu souvent au point de vue de l'art. Mais nous entendons essentiellement par bas-relief une scène représentée, un sujet, non un buste. En outre ces portraits se rattachent plutôt, à vrai dire, au genre de la ronde bosse qu'à celui du relief. Ils s'enlèvent ordinairement en saillie très vigoureuse sur le fond d'un médaillon.

l'inévitable destin[1]. Ou bien, c'est le cortège de Vénus et de Bacchus, toute la légion des Amours et des Psychés. Ces petits dieux, bien qu'ils se livrent à de joyeux ébats et ne paraissent occupés que de besognes terrestres, chant, pêche, festins, danses, courses de chars, ne sont pas non plus sans relation avec le monde souterrain et peuvent en quelque manière faire songer à l'au-delà. Bacchus était avec Déméter et Coré une des grandes divinités chthoniennes; il faisait partie de la triade infernale honorée dans les mystères. De Grèce, par l'intermédiaire de l'Etrurie, il était passé à Rome, où il avait eu une rapide fortune. Le sénatus-consulte de l'an 186 avant Jésus-Christ, qui réprima d'une façon sanglante les Bacchanales, frappa une société secrète, mais ne suspendit pas le culte du dieu. Ainsi les Amours qui sont mêlés à quelque scène orgiaque reçoivent de la scène elle-même une sorte de signification funéraire. De plus, ces êtres légers, ailés, toujours prêts à s'enlever de terre et à voltiger dans les airs, éveillent l'idée d'un voyage vers un autre séjour et comme une espérance d'immortalité; ils expriment la joie d'aller goûter les félicités élyséennes. Sont-ils représentés sous la figure d'un beau jeune homme mélancolique, appuyé sur une torche renversée, c'est alors la tristesse des séparations qu'ils personnifient, le regret de la vie, l'amertume de la mort.

Il y a donc pour les sarcophages une certaine convenance dans le choix des sujets et, de la part des sculpteurs romains, quelque intention symbolique, — à condition toutefois de ne pas exagérer ce symbolisme[2]. Ne prêtons aux sculpteurs ni pensée trop profonde, ni intention trop précise. Ils n'étaient trop souvent, ne l'oublions pas, que de simples artisans qui attaquaient le marbre d'une main routinière et reproduisaient un des motifs légendaires ou allégoriques de la Grèce, uniquement parce qu'on s'y était déjà essayé avant eux. Ils répétaient

[1] Voir Carl Robert, *die antiken Sarcophagreliefs*, 1890.

[2] Ainsi l'on a voulu voir souvent un sens symbolique aux sarcophages représentant des sujets marins. C'était une allusion, croyait-on, à la destinée de l'âme après la mort, le voyage aux Iles Fortunées, où l'on plaçait le séjour des Bienheureux. M. J. Martha prétend avec raison que Néréides, Tritons, Centaures, toutes ces divinités marines ne sont que de simples figures décoratives, sans aucune signification particulière, et qu'il n'y a point à y chercher de renseignements sur l'histoire des croyances relatives à la vie future (voir *Art étrusque*, p. 407, et la thèse latine du même auteur, *Quid significaverint sepulcrales Nereidum figurae*, 1881, p. 114 et suiv.)

servilement, en manœuvres, sans beaucoup comprendre[1]. On les aurait peut-être fort embarrassés en leur demandant le sens du sujet qu'ils représentaient. Mais enfin admettons chez certains d'entre eux, chez ceux tout au moins qui les premiers ont emprunté les motifs, la pleine conscience de ce qu'ils faisaient. Est-ce là un mérite suffisant? Et pour avoir su choisir certains sujets de préférence à d'autres, quand du reste ils ne modifiaient en rien le sujet qu'ils choisissaient, doivent-ils nous retenir plus longtemps?

Je vais plus loin. Ce symbolisme funéraire, même sous la forme vague, toute générale et indéterminée que nous avons supposée chez les meilleurs d'entre eux, sont-ils les premiers à l'avoir conçu? La réponse n'est pas douteuse. Jetez les yeux sur les bas-reliefs des sarcophages et des urnes étrusques[2]. Vous retrouverez à satiété les mêmes sujets, ou des sujets analogues : le sacrifice d'Iphigénie, le combat autour du cadavre d'Achille, Etéocle et Polynice, Alceste et Admète, la mort d'Hippolyte, le sanglier de Calydon, etc. Sans doute ces sujets n'appartenaient pas en propre à l'Etrurie ; ils étaient tous empruntés eux-mêmes aux mythes et aux légendes de l'ancienne poésie hellénique. L'art grec les avait déjà popularisés, et les vases peints, qui en faisaient le thème ordinaire de leur décoration, fournissaient tout un répertoire de modèles, où il n'y avait qu'à puiser. Les sculpteurs toscans, eux non plus, n'ont donc eu ni le mérite de l'invention ni celui de la composition. Avant les Romains toutefois ils ont su, dans cette multitude de motifs transmis par la Grèce, s'arrêter aux sujets, et à ceux-là seuls, qui, par le caractère tragique de la scène représentée ou la menace terrible qu'elle montrait suspendue sur les personnages, pouvaient le mieux éveiller dans le cœur des vivants l'angoisse de la mort, en traduire de la façon la plus forte ou l'horreur présente ou la douleur prochaine. Les premiers, ils ont subordonné le choix de leurs compositions à ce sentiment ou cette idée particulière qu'ils voulaient exprimer : après eux, les sculpteurs de l'empire se sont bornés à répéter.

Quant aux autres bas-reliefs de sarcophages romains, au

[1] La preuve en est, s'ils s'avisent, — ce qui est rare, — de faire un changement au sujet qu'ils copient, certains contresens de composition. Voir Clarac, *Musée de Sculpture*, *Bas-reliefs*, p. 203, pl. 276, le bas-relief de Prométhée, celui d'Arles et celui du Capitole.

[2] J. Martha, *l'Art étrusque*, Paris, 1889, p. 362-366.



cycle des Bacchus, des Vénus et des Amours, la valeur symbolique n'en date pas davantage de l'époque romaine. Tournons-nous cette fois, non plus vers l'Etrurie, ce reflet de la Grèce, mais vers la Grèce elle-même. Regardons l'art industriel qui a fleuri à l'époque des successeurs d'Alexandre, ou même à l'époque antérieure. A Tanagra, en Béotie, plus encore en Cyrénaïque, surtout en Asie-mineure, à Myrina, à Tarse, apparaissent dans le mobilier des tombes, parmi les statuettes de terre cuite, les mêmes figures sculptées plus tard sur les parois des sarcophages. Nous y reconnaissons Bacchus, Vénus et son favori Adonis, Attis, le compagnon de Cybèle, toutes ces divinités dont le culte, tantôt sauvage, tantôt voluptueux, toujours passionné et enivrant, s'était comme naturellement épanoui sur cette terre d'Asie, patrie de toutes les religions sensuelles. Nous y voyons aussi le gracieux bataillon des Eros et des Victoires ou Psychés qui « règnent en souverains absolus dans ce monde funéraire[1] ». Car « les Eros sont enrôlés dans le thiase dionysiaque et deviennent les serviteurs de Bacchus autant que de Vénus, comme l'indique la large couronne encadrant leur tête ou les feuillages piqués dans leurs cheveux[2] ». Ainsi pas de doute sur le sens de toutes ces charmantes figurines. Le lieu même où elles ont été recueillies prouve assez clairement leur destination. Placées dans les sépultures, à côté du défunt, elles sont en relation avec le monde des morts. Vénus elle-même, la déesse de la vie par excellence, est devenue une déesse du séjour souterrain et, pour mieux marquer ce nouveau rôle qu'on ne s'attendait guère à lui voir jouer, elle apparaît sous la forme d'un grand buste sortant à mi-corps des entrailles de la terre[3]. Les Psychés de l'époque romaine ont de même pour ancêtres les Nikés ailées et dansantes de la nécropole de Myrina, vraies sœurs des Eros funéraires[4]. Et quant au génie si fréquemment reproduit sur les sarcophages avec une torche renversée, il ne manque pas de prototypes dans l'art hellénistique d'Afrique ou d'Asie-Mineure[5]. Voilà donc tout constitué ce symbolisme dont on vou-

[1] Pottier, *Statuettes de terre cuite dans l'Antiquité*, p. 158.
[2] Pottier, *ibid.*, p. 161.
[3] Pottier, *ouvr. cité*, p. 160, fig. 51.
[4] *Ibid.*, p. 164.
[5] *Ibid.*, p. 139 et 168.

lait faire honneur à l'artisan romain[1]. Il n'a pas été le premier à apercevoir entre les idées et les êtres ces rapports qui sont justement les symboles. Ici encore il n'avait qu'à répéter ; il reprenait des motifs déjà employés avec une signification identique. Que lui reste-t-il donc, puisque nous lui retirons l'invention et la composition des sujets, puisque nous ne lui accordons même pas d'avoir su, à lui seul, approprier ces sujets à leur destination ? Il lui reste l'exécution, dont il vaut mieux ne point parler. Quand elle n'est pas terne, plate, insignifiante, elle est grossière, quelquefois même barbare. Ce serait faire injure, croyons-nous, au bas-relief romain que de le juger sur ces trop imparfaites épreuves.

§ 5

Heureusement pour nous, il offre quelque chose de meilleur et de plus intéressant, je veux parler du bas-relief d'histoire, le dernier que nous ayons à envisager, celui qui, prenant ses sujets dans les faits de la vie nationale, en perpétue le souvenir sur la pierre, le marbre ou le bronze. C'est bien là, sur les monuments officiels, qu'il faut chercher le bas-relief romain pour trouver ce qu'il a été véritablement ; c'est là qu'apparaissent ses caractères distinctifs et personnels. Le peuple romain, — on l'a dit bien souvent, mais il faut le redire ici, — est loin d'avoir été un peuple naturellement artiste. L'art, chez lui, parce qu'il était d'importation, n'a jamais été que de surface. Il est resté le privilège d'une élite ; il n'est point descendu dans les masses profondes de la nation. Aussi, quand il s'est mis au service des simples particuliers, surtout des petites gens qui formaient nécessairement la plus nombreuse clientèle de l'industrie des sarcophages, il est tombé au-dessous de lui-même. Quelle différence avec la Grèce où le dernier homme du peuple avait le sens du beau comme le descendant

[1] A travers les pays soumis à l'influence de la Grèce, on peut suivre de proche en proche la transmission de ces motifs. Les terres cuites de Sicile, de Tarente et de l'Italie du Sud, celles de la Campanie (fabriques de Nola, Capoue), celles du Latium (nécropole de Préneste) montreraient, si c'en était le lieu, comment le symbolisme funéraire des Vénus, Bacchus, Amours et Victoires a pénétré peu à peu jusqu'à Rome (Pottier, *ouvr. cité*, p. 203, 207-209, 213, 214-215).

des grandes familles, où le moindre artisan, coroplaste, potier, peintre de vases, qui travaillait obscurément pour toutes les classes de la cité, même les plus pauvres, savait imprimer à ses produits, poupées d'argile, formes ou décoration de poteries, une élégance et un charme supérieurs, où enfin l'art industriel tendait d'une si heureuse façon à se confondre avec le grand art [1] ! A Rome, il faut nous résigner à établir des séparations bien tranchées. Mais, du moins, quand le bas-relief, laissant la mythologie, a voulu parler le langage de l'histoire, quand il a raconté la vie de la cité dans ses événements les plus glorieux et ses fêtes les plus imposantes, quand il a loué l'empereur, en qui s'incarne désormais la cité, il a trouvé des accents qui méritent encore d'être entendus. C'est pour traduire ces grandes manifestations qu'il a été le mieux inspiré.

Manifestations du reste assez variées et qu'il ne faut pas restreindre aux seules occasions d'où sont sortis les arcs de triomphe. Déjà même les monuments qu'on appelle, d'un terme général, monuments triomphaux, sont de plusieurs sortes. En dehors des arcs de triomphe au sens strict du mot, élevés à l'occasion ou à la suite de quelque véritable cérémonie triomphale [2], il y a d'autres monuments, semblables aux précédents, il est vrai, par l'ensemble et même les détails, portes ou arcs encore, mais destinés à rappeler, au lieu d'une victoire ou d'un triomphe, un événement pacifique considérable, ordinairement quelque grand travail d'utilité publique accompli par les empereurs (construction de routes ou d'aqueducs, restauration d'un port, établissement d'un phare [3]). Souvent ceux-ci

[1] Voir, par exemple, pour ne pas sortir du domaine qui nous occupe, les bas-reliefs grecs conservés à la Marciana de Venise. « Ils nous donnent la mesure de l'éducation artistique dans les ateliers les moins privilégiés et nous montrent à quel point le goût était le même à tous les degrés » (Collignon, *Monuments grecs*, 1881, p. 18).

[2] Les arcs de triomphe proprement dits ne forment guère que les 3/5 du nombre total des arcs connus: 72 sur 125. — Voir le relevé aussi complet que possible qu'en fait Paul Graef, dans les *Denkmäler des klassischen Alterthums*, de Baumeister, article *Triumph-und Ehrenbögen*, p. 1865 et 1897-1899.

[3] Arc d'Auguste à Rimini, en mémoire de l'achèvement de la voie Flaminienne (27 av. J.-C.) — Arcs d'Auguste à Suse et à Fano, élevés le premier à la suite de la construction d'une route reliant la Gaule et l'Italie par le mont Cenis (8 ap. J.-C.), le second pour rappeler la construction des remparts de la ville (9 ap. J.-C.). — Arc de Trajan à Bénévent, en mémoire de la réfection de la voie Appienne (114 ap. J.-C.). — Porte Tiburtine (aujourd'hui porte Saint-Laurent) construite en l'an 5 avant Jésus-Christ pour le passage de trois aqueducs superposés : aqua Marcia, Tepula et Julia; porte Majeure,

sont très simples et n'ont qu'une décoration ornementale, sans figures. Mais si une place a été faite au bas-relief proprement dit dans l'ensemble architectural, on comprend que ces monuments consacrés à la paix ne devront point ressembler par le sujet de leur décoration à d'autres, comme l'arc de Titus ou la colonne de Trajan, qui sont des souvenirs de guerres et de combats. Il y a plus. Les édifices triomphaux ne sont pas les seuls où l'on ait inscrit le récit des événements publics. Je ne parle pas des temples dont les murailles n'ont guère reçu que des motifs de pure ornementation. Ce grand développement des frises à personnages, qui fut une des beautés incomparables du temple grec, a été, on peut le dire, ignoré des Romains[1]. Mais, sur de plus petits monuments, l'architecture religieuse ne s'est pas toujours privée du concours de la sculpture décorative, entendue dans sa plus haute expression. Des autels, ou de proportions vastes encore, comme l'*Ara Pacis Augustæ* au Champ de Mars, ou de moindres dimensions comme celui du temple du *Genius Augusti* à Pompéi, retraçaient l'un quelque grave et solennelle procession, l'autre des scènes de sacrifice officiel. Voici encore les deux balustrades bien connues, trouvées sur le Forum, et d'un caractère également public, qui devaient servir à orner la tribune aux harangues; elles rappellent des faits qui se sont passés au Forum : l'institution alimentaire de Trajan en faveur des enfants pauvres de condition libre (alimenta), et l'incendie des registres concernant l'impôt du vingtième sur les successions (vicesima hereditatium). Ce sont là quelques exemples: on en verra d'autres quand nous aborderons l'étude complète des monuments.

Ainsi, pacifique ou militaire, intérieure ou extérieure, c'est toujours bien l'histoire de la cité qui inspire la sculpture monumentale, et le bas-relief vraiment romain est, en prenant le mot dans une large acception, un bas-relief historique[2]. Il va

pour le passage de l'aqua Claudia, sous Claude (52 ap. J.-C.). — Arc de Trajan à Ancône, pour remercier l'empereur d'avoir restauré le port et élevé un phare (115 ap. J.-C.). — Baumeister, *ibid.*, p. 1876-1879.

[1] Philippi : *Ueber die römischen Triumphalreliefs* (dans les *Abhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Classe*, 1874, t. VI), p. 268-269 et note 16.

[2] Toutes les fois que j'aurai l'occasion de me servir de ce mot de *bas-relief historique*, j'y attacherai le sens général que j'indique maintenant. J'appellerai ainsi tout ce qui a trait à la vie romaine et non pas seulement le récit des événements militaires, l'histoire intérieure de la cité aussi bien que l'histoire des conquêtes.



de soi que, chez ce peuple guerrier, ce qui dominera, ce sera l'histoire guerrière, le relief triomphal, les scènes de victoire, tout ce qui doit éterniser ses exploits et satisfaire son orgueil. C'est là, semble-t-il au premier abord, qu'il a dû mettre le plus de lui-même. C'est donc là surtout que nous tâcherons de saisir et de mesurer son degré d'originalité.

§ 6

Limité en surface, notre sujet se limite en profondeur : nous ne dépasserons pas l'époque de Marc-Aurèle. Descendre plus bas, ce serait retomber dans cette grossièreté d'exécution qui nous a paru si choquante sur les sarcophages. Le goût, même le moins exigeant, ne trouve plus son compte ; l'art a perdu tous ses droits. Nous nous arrêterons auparavant. La sculpture romaine ne nous offrira jamais, il est vrai, même dans ses meilleurs jours, ces vives jouissances, ces plaisirs délicats et supérieurs que nous font savourer si souvent les œuvres de l'antiquité grecque. Nous n'y retrouverons ni la sincère et charmante naïveté des maîtres primitifs, ni la grâce exquise d'un Scopas ou d'un Praxitèle, encore moins cette beauté du v[e] siècle, à la fois si simple et si grande, et qui, résumée dans les deux noms de Phidias et de l'Acropole, est, suivant un mot de Renan, comme la révélation du divin[1]. Néanmoins le bas-relief de l'empire est intéressant, parce que le génie romain y trouve, nous le verrons, son expression exacte. Ce que nous apprenaient déjà les monuments de la littérature recevra de cette étude la plus entière confirmation. Si donc nous étions tentés de laisser échapper quelque plainte, si nous regrettions par moments d'être tenu loin des sommets rayonnants de l'art, l'intérêt historique encore devrait nous soutenir et nous encourager. Toutefois ne voulons-nous point que l'intérêt esthétique fasse absolument défaut ? Or, je le répète, il n'existe plus sur des monuments comme l'arc de Septime-Sévère ou celui de Constantin. Peut-on même prétendre qu'il s'attache à ces bas-reliefs quelque intérêt historique ? Ils se traînent en répétitions stériles, quand ils sont encore capables de répéter. Au temps

[1] E. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, *la Prière sur l'Acropole*, p. 60.



de Constantin, l'impuissance est manifeste : on se contente d'enlever à quelques monuments de Trajan les sculptures dont ils étaient décorés et on les encastre sans plus de façon dans un nouvel édifice. On fait bien, après tout; celles, en petit nombre, que l'époque elle-même a produites, forment avec les autres un trop misérable contraste. En réalité, c'est pendant un siècle et demi ou deux siècles à peine, à partir d'Auguste, qu'il convient d'étudier le bas-relief romain. Le règne de Trajan, qui marque l'apogée de cette sculpture, est presque aussitôt suivi de la décadence.

Tel est, très étroitement délimité, le champ de nos recherches. Il fallait insister. Sculpture ornementale, sculpture mythologique et funéraire, c'est toujours de l'art gréco-romain, art composite et hybride, comme l'indique le rapprochement seul des deux mots qui le désignent; nous n'avons rien à y prendre. Tout le bas-relief romain, avec ses caractères et son style, est contenu dans le bas-relief historique. Tout le bas-relief historique est contenu dans l'époque qui va de César aux Antonins. En dehors du genre historique, le relief n'est qu'une copie souvent pâle et maladroite de la Grèce. Au-delà de Marc-Aurèle, la sculpture historique elle-même n'est plus qu'une mauvaise copie de la Rome des Antonins.

CHAPITRE II

CAUSES DE L'APPARITION TARDIVE DU BAS-RELIEF HISTORIQUE

---

§ 1. Les influences grecques à Rome, sous la République. — § 2. L'architecture de la République ne se prête pas à recevoir une décoration de bas-reliefs. — L'architecture religieuse. — L'architecture civile ; les « fornices ». – § 3. Avec l'empire, conditions nouvelles qui agissent sur l'art. — Les monuments triomphaux.

§ 1

Le bas-relief historique, ou le bas-relief romain (c'est tout un), ne se montre à nous qu'assez tard. Les plus anciens exemples qui nous en soient parvenus datent de la fin ou tout au plus du milieu du Ier siècle avant Jésus-Christ. D'autre part, comme aucun témoignage écrit, à ma connaissance, ne mentionne quelque œuvre antérieure, il y a tout lieu de croire qu'il ne remonte pas plus haut. Or, à cette époque, depuis longtemps déjà, la peinture et la sculpture de la Grèce avaient pénétré à Rome et, au fur et à mesure qu'elles faisaient l'éducation du goût, éveillé sur les bords du Tibre l'activité artistique. Pline, dans un passage célèbre[1], dit qu'après l'éclat jeté par l'école de Sicyone, par Lysippe et ses élèves, à la fin du IVe siècle, l'art subit une éclipse pour ne renaître qu'en l'olympiade 156 (154 av. J.-C.). Il faut entendre par là, comme Brunn l'a montré[2], qu'aux environs de cette olympiade se place le moment où l'influence de la Grèce sur Rome devient décidément prépondérante. Mais cette influence

[1] Pline, *Hist. nat.*, 34, 52. : « Cessavit ars, ac rursus... revixit. »
[2] Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, I, p. 539.

n'a pas éclaté tout d'un coup, et, bien avant l'époque dont parle Pline, tantôt par des infiltrations lentes, tantôt par de brusques et puissantes poussées, elle s'était fait sentir. Il y a eu, venant d'au-delà des mers, comme un courant continu, régulier, qui, à de certains intervalles, de plus en plus rapprochés vers les derniers temps, s'est précipité avec force, élargissant ses rives, creusant son lit plus profond.

Que d'ailleurs, pour pénétrer à Rome, ce courant ait suivi tout d'abord une voie indirecte, peu importe. C'est une vérité reconnue que les Etrusques ont joué un rôle considérable dans toutes ces origines du peuple romain. Nation riche, prospère, éprise du luxe, ils ne pouvaient manquer, par la force des choses, d'exercer une action profonde sur leurs voisins plus barbares et de les conquérir à une civilisation supérieure. Mais il est aussi non moins certain aujourd'hui que l'art étrusque, à partir du VIIe siècle, a lui-même été tout imprégné d'hellénisme, que, dénué d'originalité propre, il a seulement servi d'intermédiaire, reflétant, dans les arts proprement dits comme dans la production industrielle, les formes, les conceptions, les procédés techniques de la Grèce. Cette conclusion, à laquelle on était conduit pour les époques plus récentes par la comparaison des monuments eux-mêmes, grandes œuvres ou menus objets, que l'on admettait aussi, — mais sans preuves décisives, — pour les époques antérieures, vient de se trouver récemment démontrée de la façon la plus sûre. En janvier 1895, M. Graillot, membre de l'Ecole française, découvrait, sur l'emplacement d'un temple de Conca, sans doute l'ancienne Sutricum, à la limite de la campagne romaine et des marais Pontins, des têtes et d'autres fragments de terre cuite remontant au VIe siècle avant notre ère, et où se reconnaissent tous les caractères frappants de l'archaïsme grec [1]. Ainsi, lorsqu'on va au fond des choses, c'est la Grèce en définitive qu'il faut apercevoir derrière l'Etrurie ; sous la forme de l'art toscan, c'est l'influence hellénique qui s'est imposée à Rome dès les premiers temps de son histoire.

La domination des Tarquins, à cet égard [2], marque une date

[1] *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, publiés par l'Ecole française de Rome, XVI, 1896, p. 131 et suiv.

[2] Et à bien d'autres encore. D'une façon générale, elle a eu la plus grande influence sur toutes les destinées ultérieures des Romains. Jusque-là Rome n'était qu'une bien petite ville, fort peu étendue, très différente en réalité de

capitale. Les traditions qui s'y rattachent sont encore en partie engagées dans la légende. Il apparaît néanmoins très nettement qu'avec elle l'hellénisme prend pied dans la petite ville de Romulus. Le fait n'a rien d'étonnant, si l'on songe que ces étrangers de Tarquiniès étaient en réalité, par leur ancêtre, le Corinthien Démaratos, de véritables Hellènes. De même que Démaratos avait emmené dans son exil en Etrurie quelques-uns de ses compatriotes habiles à modeler l'argile, Eucheir, Eugrammos, Diopos[1], les Tarquins, quand ils arrivent dans le Latium, sont accompagnés d'artistes, étrusques sans doute, mais formés tout entiers par les traditions corinthiennes. Ils leur confient tous les grands travaux qui sont alors entrepris pour assainir ou embellir la ville. Mais voici plus. Le Jupiter d'argile, placé dans le fameux temple du Capitole, était encore l'œuvre d'un Toscan de Véies, Volca, c'est-à-dire d'un indigène hellénisé[2]. Bientôt apparaissent à Rome des artistes originaires de la Grèce elle-même. En 493 avant Jésus-Christ, — dix-sept ans seulement après la révolution qui avait chassé les rois, — deux étrangers dont le nom révèle clairement la patrie, Gorgasos et Damophilos, appelés par les Romains ou venus d'eux-mêmes s'installer dans une ville qui annonçait sa grandeur future, sont chargés d'orner de statues ou de bas-reliefs en terre cuite polychrome un temple de Cérès[3], voué par le dictateur A. Postumius et construit près du cirque Maxime[4].

ce que les récits de Tite-Live nous la montrent. L'historien « a jeté des fleurs » sur ces premières origines de sa patrie. Mais quand les étrangers venus d'Etrurie furent maîtres de la ville, ils lui communiquèrent des instincts de magnificence et de pompe et le sentiment de la grandeur. C'est seulement alors que, par l'extension considérable donnée à son territoire, de grands travaux d'utilité publique comme la Cloaca Maxima, de splendides constructions comme celles du Capitole et du Cirque Maxime, les cérémonies brillantes qu'elle reçut, Rome commença vraiment à prendre conscience d'elle-même et à pressentir le rôle qu'elle était appelée à jouer. La croyance en la domination de l'univers et en l'éternité de l'empire, rendue visible aux yeux par la fondation du temple de Jupiter Capitolin, les prédictions de la Sibylle, toutes ces légendes, tous ces sentiments datent de l'époque des Tarquins.

[1] Pline, *Hist. nat.*, 35, 152.

[2] *Ibid.*, 35, 157.

[3] « Ante hanc aedem (Cereris) Tuscanica omnia, » dit Pline, rapportant un mot de Varron (35, 154). Soit, mais n'oublions pas que *Tuscanica* doit être pris déjà comme synonyme de *Graecanica*.

[4] Pline, *ibid.*, 35, 154 ; Denys d'Halic., 6, 17 ; Tacite, *Ann.*, 2, 49. — Brunn, *ouvr. cité*, I, p. 530 ; Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 278 et suiv. ; Urlichs, *die Malerei in Rom vor Caesar's Dictatur*, Würzbourg, 1876, p. 4.

A partir de ce jour, l'immigration commencée dut se poursuivre. Les monuments d'alors n'ont pas été conservés ; les noms mêmes de leurs auteurs ont péri. Cependant des œuvres de sculpture qui furent élevées au cours de cette période et de la période suivante, il est resté dans les textes anciens, chez Pline notamment, quelque souvenir. Or comment ne pas croire qu'un certain nombre d'entre elles étaient éxécutées par des Grecs? Les statues de Romulus et de Tatius avaient une nudité tout hellénique[1]. D'autre part des statues équestres comme celle de Clélie, la vaillante héroïne des guerres de Porsenna[2], plus tard celles de C. Mænius et de L. Furius Camillus, qui avaient soumis le Latium[3], de Q. Marcius Tremulus, le vainqueur des Herniques[4], exigeaient une technique bien savante pour provenir de mains indigènes. Enfin des étrangers mêmes eurent leur statue au Comitium, l'Ephésien Hermodore par exemple, qui en 450 avait aidé les décemvirs à rédiger la loi des Douze Tables[5], Pythagore et Alcibiade, au temps de la guerre du Samnium[6]. Est-il téméraire de supposer que ces rapports avec les pays helléniques aient attiré à Rome des artistes de ces mêmes pays, que, voulant élever des statues à des personnages grecs, on en ait confié la commande à des sculpteurs grecs?

Quant à la peinture, les sources littéraires sont muettes sur les œuvres qui précèdent le IIIe siècle avant notre ère. Est-ce à dire que ces œuvres n'existèrent point et qu'il faille chercher la raison de cette absence dans la difficulté des temps que Rome eut à traverser[7]? Sans doute la période qui suivit l'expulsion des rois fut dure aux Romains. Ils eurent à lutter pour l'existence avant de lutter pour la domination. Mais cette raison qu'on allègue contre la peinture devrait être valable aussi contre la statuaire. Or il y eut à Rome, dès cette époque, des sculpteurs, céramistes ou bronziers, et cela même dans les moments de plus grande crise intérieure ou de plus grand

[1] Pline, *ibid.*, 34, 23.
[2] *Ibid.*, 34, 28.
[3] Tite-Live, 8, 13. — L'an 338 avant Jésus-Christ.
[4] Pline, *ouvr. cité*, 34, 23, et Tite-Live, 9, 43. — L'an 306 avant notre ère.
[5] Pline, *ouvr. cité*, 34, 21.
[6] *Ibid.*, 34, 26. — L'oracle de Delphes, consulté par les Romains, leur avait prescrit d'honorer de la sorte deux Grecs, choisis l'un comme le plus sage, l'autre comme le plus courageux de ses concitoyens.
[7] L. Urlichs, *ouvr. cité*, p. 6.

péril au dehors. C'est en 493, nous venons de le voir, que Gorgasos et Damophilos travaillent au temple de Cérès : à cette date on sortait à peine des guerres avec les Tarquins, et il y avait trois années seulement que s'était livrée la terrible bataille du lac Régille. Apportons d'autres témoignages. C'est au lendemain des troubles suscités par la première loi agraire de Spurius Cassius qu'on élevait, avec le produit des biens du condamné, une statue de bronze à Cérès[1]. A plus forte raison, quand Rome eut commencé à tenir en respect ses turbulents voisins, les Eques surtout et les Volsques, qui des sommets de l'Algide et du mont Albain venaient camper à quelques milles de ses murailles, ni les luttes contre Véies, malgré leur gravité et la puissance de la cité étrusque, ni les querelles domestiques, qui du reste s'apaisaient presque toujours devant les dangers extérieurs, ne furent un obstacle à la venue des artistes étrangers. Du passage de Pline[2], à travers le pêle-mêle des renseignements, il ressort que les statues décernées aux grands citoyens deviennent fréquentes à la fin du ve et au début du IVe siècle. Avec les guerres samnites, qui éclatèrent vers 350 av. J.-C.[3], le pas décisif est franchi. Rome, maîtresse du Latium, étend son empire vers le sud. Capoue, en se livrant à elle pour être protégée contre les rudes montagnards des environs, lui ouvre la fertile Campanie et (chose importante pour nous) la met, bien plus directement que n'avait fait l'Etrurie, en présence de l'art grec lui-même. Ce sont des colonies purement grecques qui bordent toute la côte campanienne. A la suite des légions, par les routes tracées dans la vallée du Liris et le long de la mer, la voie Latine ou la voie Appienne[4], les marchands et les artistes campano-grecs pénètrent facilement jusqu'au Tibre. Alors véritablement, selon le mot de Cicéron, ce n'est plus un faible ruisseau, mais un fleuve immense qui coule de la Grèce vers Rome[5].

Mais cette activité artistique dont les écrivains nous per-

[1] Pline, 34, 15.
[2] Cf. tout le passage, 34, 15-30.
[3] Exactement en 343 avant Jésus-Christ.
[4] La voie Appienne est construite en 312 avant Jésus-Christ ; la voie Latine date à peu près du même temps.
[5] Cicéron, *de Republica*, 2, 19 : « Influxit... non tenuis quidam e Graecia rivulus in hanc urbem, sed abundantissimus amnis illarum disciplinarum et artium. » Cicéron le dit déjà de l'époque des Tarquins. A plus forte raison pouvons-nous l'appliquer au temps des guerres du Samnium.

mettent encore aujourd'hui de retrouver la trace pour la statuaire, il nous est impossible de ne pas l'étendre, même en dépit du silence des textes, au domaine de la peinture. Comprendrait-on entre des artistes cultivant des arts voisins une séparation si étrange, et Rome ayant un si puissant attrait pour les uns, n'en ayant aucun pour les autres ? Est-il même certain que le silence des textes soit complet ? Nous sommes ramenés encore une fois à Gorgasos et Damophilos et à la décoration du temple de Cérès : dans la pauvreté de renseignements où nous sommes sur l'époque, un fait précis comme celui-là, et qui porte en outre sa date, a une valeur des plus précieuses. Pline dit nettement que les deux Grecs furent peintres en même temps que sculpteurs : « plastae laudatissimi..., iidem pictores[1] ». Qu'était cette peinture ? Faut-il entendre simplement par ce mot la polychromie dont étaient certainement revêtues les figures en terre cuite du fronton ? Il serait étonnant, si Gorgasos et Damophilos s'étaient bornés à une enluminure, que Pline leur eût donné le titre de peintres. Dirions-nous, par exemple, que l'auteur du Jupiter placé au Capitole était un peintre, non moins qu'un sculpteur, pour avoir passé sur sa statue une couche de minium[2] ? Il est donc déjà très probable qu'il y eut dans le temple de Cérès, outre la décoration du fronton avec des figures d'argile coloriées[3], une décoration intérieure du portique avec de véritables peintures. Mais quelques mots mêmes de Pline viennent fortifier cette opinon. « Lors d'une restauration du temple, dit le texte, l'enduit des murailles fut détaché et enfermé dans des cadres de bois[4]. » N'est-ce pas là justement les peintures en question ? Pour avoir mérité d'être ainsi mis à part et encadré, cet enduit ne devait pas être un enduit vulgaire, sans valeur. Il tirait évidemment tout son prix des fresques dont il était orné[5].

[1] Pline, 35, 154.

[2] *Ibid.*, 35, 157. On rafraîchissait d'ailleurs cette couche de minium, dès qu'elle venait à s'altérer. « Miniari solitum (esse Jovem). »

[3] Vitruve, III, 2, 5.

[4] Pline, 35, 154 : « Ex hac (aede) cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse. »

[5] Les peintures murales, en effet, n'étaient pas directement appliquées sur le mur. Celui-ci subissait par avance une préparation. On l'enduisait d'une couche d'argile, pour obtenir une surface unie que l'on crépissait ensuite à la chaux. D'autre part ces fresques du temple de Cérès, détachées de la paroi en même temps que l'enduit auquel elles adhéraient, ne sont pas un exemple isolé. Vitruve (II, 8, 9) cite de même des peintures qui furent appor-

Quand on répara le temple, il fallut bien, pour conserver les fresques, enlever en même temps de la muraille le crépi de chaux sur lequel elles étaient exécutées. Tel est le sens à donner au passage de Pline [1].

Comment enfin, si la peinture n'avait pas été cultivée à Rome avant les dernières années du IVe siècle, expliquerait-on qu'en 303 un membre de l'illustre famille des Fabii fût occupé à orner de fresques le temple consacré à la déesse Salus ? Ce Fabius le Peintre, comme on l'appelait, ne s'est pas formé tout seul. Il a, sans aucun doute, été le disciple des Grecs. Il a pu voir sur place, assurément, dans l'Italie méridionale, au moment des guerres du Samnium, des peintres et des peintures helléniques. Mais il paraît plus naturel d'admettre qu'au lieu d'aller chercher cet enseignement au dehors, c'est dans sa patrie même, à Rome, autour de lui, qu'il trouva la tradition de la peinture toujours vivante, représentée par des maîtres et des œuvres, que ce sont ces exemples directs, mis constamment sous ses yeux, qui agirent sur lui d'une façon assez forte pour le faire renoncer à ses préjugés de patricien et l'amener à pratiquer, lui le premier de ses concitoyens, un art abandonné jusque-là aux seuls étrangers. De Gorgasos et Damophilos à Fabius Pictor la chaîne n'a pas été brisée [2].

tées de Sparte à Rome par les édiles Muréna et Varron dans des cadres de bois (*ligneae formae*).

[1] Voir Urlichs, *ouvr. cité*, p. 4. Il nous paraît avoir pleinement raison contre Raoul-Rochette par exemple, qui ne veut voir dans la décoration exécutée par Gorgasos et Damophilos que des ouvrages de plastique polychrome (*ouvr. cité*, p. 278 et suiv). — Il serait très séduisant d'identifier notre Damophilos avec le Démophilos d'Himéra, qui fut le maître du célèbre peintre Zeuxis (Pline, 35, 61). Ce serait un argument de plus à l'appui de notre thèse. Il achèverait de prouver que les deux décorateurs du temple de Cérès non seulement étaient des céramistes, mais qu'ils possédaient suffisamment l'art de peindre pour que l'un d'eux eût été capable de faire des élèves. Mais nous ne pouvons rien affirmer à ce sujet (cf. Brunn, *Gesch. der griech*, *Künstl.*, I, p. 531, et II, p. 57).

[2] Quintilien (I, 4, 16) nous parle de temples très anciens où se lisaient inscrits sur les murs les noms de Cassantra, Alexanter, Hecoba, Pulixena. C'était une manière fréquente dans l'art grec et dans l'art étrusque de désigner les différents personnages représentés sur quelque fresque. Le texte en question contient donc une allusion à des peintures murales. Ces peintures ont pu être exécutées par des artistes grecs eux-mêmes. Mais qu'elles l'aient été par des artistes étrusques, il n'importe : elles n'en sont pas moins purement helléniques. Les sujets en étaient empruntés au cycle des épopées troyennes. Quant au style, il était le même que celui des fresques contemporaines trouvées dans les chambres des nécropoles étrusques, c'est-à-dire tout grec également. Or qui nous empêche de croire les peintures citées par Quinti-

Quand on arrive au IIIe siècle, les témoignages de l'influence grecque se multiplient. Il n'est plus nécessaire d'insister comme sur les débuts plus obscurs. Dès maintenant tout est connu, tout est clair. Qu'on se rappelle seulement les grands faits qui jalonnent, pour ainsi dire, cette période de l'histoire républicaine et permettent de suppléer à ce qui manque, de combler les distances intermédiaires : Rome élargissant chaque jour le cercle de ses conquêtes, entrant cette fois en contact immédiat, non plus seulement avec les villes de la Campanie, mais avec le sud de l'Italie, la Grande-Grèce et la Sicile, puis avec la Grèce proprement dite, enfin avec la molle et somptueuse Asie, tout imprégnée de civilisation grecque, d'une civilisation plus magnifique, plus raffinée, plus corrompue aussi que celle de la mère-patrie ; les généraux romains, se faisant bientôt une habitude du pillage et dépouillant à l'envi cités ou pays vaincus des chefs-d'œuvre qu'ils possédaient[1] ; Marcellus ouvrant, à la prise de Syracuse, la série de ces spoliations (212 av. J.-C.) ; après lui Fabius Maximus à Tarente (209), Titus Quinctius Flamininus en Macédoine (197), Fulvius Nobilior à Ambracie (187), Lucius Scipion en Asie (185), Paul Emile et Métellus Macedonicus (167 et 146), tous deux encore dans cette Macédoine dévastée pour la seconde et la troisième fois, Mummius enfin à Corinthe (145)[2], tous amassant, afin de rehausser la pompe de leurs triomphes, un butin si considé-

tilien antérieures à celles de Fabius ? Les expressions dont se sert l'auteur latin indiquent qu'elles étaient placées dans de très vieux sanctuaires, fameux par leur antiquité même : « In vetustis operibus urbis nostrae et celebribus templis. » Si notre hypothèse est juste, nous tenons là des œuvres qui prouvent la continuation persistante de l'influence hellénique à Rome et, conduisant de Gorgasos et Damophilos à Fabius Pictor, relient la décoration peinte du temple de Cérès (493) à celle du temple de la déesse Salus (303). Ce seraient là quelques-uns de ces modèles, — entre beaucoup d'autres ignorés, — que Fabius eut sous les yeux et qui lui furent un enseignement et un encouragement.

Raoul-Rochette (*Peint. ant. inéd.*, p. 275) prétend qu'aucun temple à Rome ne fut décoré de peintures avant celui de la déesse Salus, et il s'appuie sur ce fait que Pline (35, 19) ne cite aucun exemple de fresques plus anciennes que les fresques de Fabius. Mais dans ce passage il n'est question que des peintres indigènes, et il est bien vrai que Fabius Pictor est le premier en date des peintres romains. Cela ne signifie pas qu'il n'ait point été précédé dans cette voie par des artistes grecs ou gréco-étrusques établis à Rome.

[1] Sur les statues qui furent apportées à Rome, à l'occasion des triomphes, pendant les deux derniers siècles de la République, cf. L. Urlichs : *Griechische Statuen im republikanischen Rom*, Würzbourg, 1880. Tous les textes y sont mentionnés et discutés.

[2] Tite-Live, 25, 40 ; 27, 16 ; 34, 52 ; 38, 9 ; 37, 59 ; 45, 39-40.

rable et d'une splendeur si grande qu'on a vraiment quelque peine à se l'imaginer. Le défilé des statues de bronze ou de marbre, tableaux, vases à reliefs, tapisseries, monnaies, objets précieux de toute sorte, dura parfois, disent les auteurs, jusqu'à trois jours [1]. Cette profusion de richesses et d'œuvres des maîtres jetées ainsi à plusieurs reprises sur le sol de l'Italie, tous ces trésors d'art venant s'entasser dans les temples construits par les vainqueurs, l'arrivée, à l'occasion de ces triomphes, d'une foule d'artistes ramenés par les généraux, du peintre Métrodore [2], de l'architecte Hermodore [3], des sculpteurs Timarchidès, Polyclès, Dionysios [4], dont le premier accompagnait Paul Emile, les autres Métellus le Macédonique : voilà de ces événements décisifs dans l'histoire de l'art romain, de ces moments dont je parlais, où le courant hellénique déborde et submerge tout. Comment Rome eût-elle pu résister? A dater de l'olympiade 156, suivant la remarque de Pline, c'est-à-dire aux environs de l'année 150 avant notre ère, elle est bien définitivement la conquête intellectuelle de la Grèce :

Græcia capta ferum victorem cepit.

Seulement ce n'est là pour nous que le dernier terme d'une longue période dont les débuts coïncident avec les débuts mêmes de la république.

[1] Au triomphe de Flamininus notamment, le premier jour passèrent sous les yeux des spectateurs les armes, les traits, les statues de bronze et de marbre ; le second, l'or et l'argent monnayés ou en lingots, les vases ciselés, les objets de bronze et autres richesses, un bouclier d'or, dix boucliers d'argent massif ; le troisième, cent quatorze couronnes d'or données par les divers états (Tite-Live, 34, 52). — A celui de Paul Emile, qui dura également trois jours, le premier suffit à peine à faire défiler les deux cent cinquante chariots sur lesquels statues et tableaux avaient été placés (Tite-Live, 45, 39).

[2] Pline, *Hist. nat.*, 35, 135 ; et Brunn, *Künstlergeschichte*, II, p. 293.

[3] Brunn, *ouvr. cité*, II, p. 357-358.

[4] Brunn, *id.*, I, p. 536-541. — Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*[3], II, p. 372, et p. 458, note 8. — Collignon, *Hist. de la Sculpture grecque*, II, p. 622-623. M. Collignon établit avec beaucoup de vraisemblance, d'après Gurlitt (*Ueber Pausanias*, p. 363), les rapports de parenté de ces artistes. Ils furent au service de Métellus Macedonicus, qui introduisit ainsi à Rome toute une famille de sculpteurs.

§ 2

Les Grecs, sculpteurs, peintres, architectes, qui venaient ainsi travailler pour le compte de Rome, ou les quelques Romains formés à cette école[1], trouvaient aisément l'emploi de leur talent. Ils bâtissaient des édifices pour les dieux ou pour la cité[2], sculptaient des statues pour Jupiter, Junon, Apollon ou les autres grandes divinités romaines[3], pour les membres des familles patriciennes qui s'étaient distingués au service de l'Etat[4];

[1] Il faut noter que des trois arts c'est l'architecture qui devint le plus promptement nationale ; c'est là que s'exerça le plus l'activité des artistes indigènes. L'architecture, par son caractère d'utilité pratique et la majesté imposante de ses formes, a toujours été chère aux Romains, qui furent de grands bâtisseurs. Aussi, tandis que la sculpture ne nous offre aucun nom latin et la peinture à peine un ou deux (encore Pacuvius, né à Brindes, est-il Grec de naissance), nous pouvons citer des architectes romains en assez grand nombre, qui rivalisent de bonne heure avec les architectes grecs : le chevalier romain Cossutius qui travaille pour Antiochos Epiphane à l'achèvement de l'Olympieion commencé sous Pisistrate, plus tard Caius et Marcus Stallius, qui, avec le Grec Ménalippos, reconstruisent l'Odéon d'Athènes (cf. Brunn, *ouvr. cité*, II, p. 334-335).

[2] Beaucoup de monuments sont construits alors. Les travaux d'utilité publique, basiliques, portiques, aqueducs, sont extrêmement nombreux : voir, pour s'en faire une idée, ceux qui furent entrepris en l'année 179 (Tite-Live, 40, 51). Mais les édifices religieux se multiplient aussi. Presque chaque triomphe est accompagné de la dédicace d'un temple que le général élève à quelque divinité en reconnaissance de sa victoire. Ainsi Marcellus fait bâtir le temple de l'Honneur et de la Vertu ; Fulvius Nobilior, celui de l'*Hercules Musarum ;* Paul Emile, celui de la *Fortuna hujusce diei ;* L. Licinius Lucullus, celui de la Félicité. Nous ignorons le nom des architectes employés à ces constructions. Mais nous connaissons celui d'Hermodore de Salamine, qui entoura deux temples dédiés à Jupiter et à Junon d'un grand portique de marbre, le fameux portique de Métellus (Velléius, 1, 11). Le même Hermodore construisit aussi pour D. Brutus Gallaecus le temple de Mars dans la région du cirque Flaminius. — Voir sur tous ces temples l'ouvrage d'Urlichs déjà cité : *Griechische Statuen im republikanischen Rom.*

[3] Timarchidès exécute un Apollon citharède pour un temple d'Apollon situé non loin du portique de Métellus. A l'intérieur du portique, dans le temple de Junon, Polyclès et Dionysios placent chacun une statue de la déesse. Les deux mêmes sculpteurs font aussi en collaboration un Jupiter qu'ils destinent au temple du dieu, enfermé comme celui de Junon dans le grand portique de marbre (Pline, 36, 35).

[4] Nous avons vu (p. 32-33) qu'à partir du IVe siècle ces statues honorifiques deviennent très fréquentes. Mais après les guerres puniques c'est bien autre chose encore. On en élève non seulement à Rome, mais sur les places de tous les municipes, mais dans les maisons des particuliers, dont l'atrium, grâce au zèle des clients envers leurs patrons, est transformé en un véritable forum.

ils peignaient des tableaux pour les particuliers[1] ou couvraient de fresques les murailles des sanctuaires[2]. De toutes ces œuvres les auteurs nous ont transmis quelque souvenir. Mais nulle part il n'est question de bas-reliefs. Malgré le passé lointain auquel nous reportons les premières influences helléniques, on ne voit pas que ce genre de sculpture, si florissant dans les pays grecs à toutes les époques de leur histoire, ait été pratiqué à Rome par ces artistes, qui devaient cependant apporter avec eux toutes les traditions de leur pays. Si l'on y réfléchit, le fait a son explication naturelle.

Le bas-relief ne se sépare point de la surface sur laquelle il se détache ; ses conditions d'existence sont liées à celles mêmes de cette surface. Or, quel qu'ait été en Grèce depuis les temps reculés, mais surtout au IVe siècle, le développement du bas-relief funéraire, il était loin d'égaler en importance et en éclat la grande sculpture monumentale. C'est donc par celle-ci que le bas-relief pouvait s'introduire à Rome, et rien sans doute ne l'aurait empêché d'être cultivé comme les autres branches de l'art, si les temples primitifs s'y étaient prêtés davantage. Originaire d'Etrurie, l'architecture romaine avait nécessairement adopté les formes, les procédés de construction, le style

On en élève aux femmes. On en élève un si grand nombre qu'en 158 les censeurs donnent l'ordre de faire disparaître du forum romain, pour dégager la place, toutes celles qui s'y trouvaient dressées indûment, sans un décret du peuple ou du sénat (Pline, 34, 15-32, en particulier 17, 30, 31).

[1] Ces tableaux exécutés pour les particuliers étaient soit des peintures historiques représentant les exploits des généraux vainqueurs (voir plus bas, livre III, ch. I), soit des portraits. Le portrait a toujours été très goûté des Romains; mais au dernier siècle de la République, ce devint une fureur. D'abord conservés dans les *atria* des maisons, ils prirent place ensuite dans les pinacothèques, les bibliothèques, qui, se multipliant de tous côtés, favorisèrent beaucoup le développement de ce genre de peinture (voir Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, notre article *Imago*). — En dehors du vieux Fabius Pictor, nous connaissons un certain nombre de peintres postérieurs aux guerres puniques et dont l'activité s'exerça à Rome : Démétrios d'Alexandrie, appelé par Diodore τοπογράφος, c'est-à-dire peintre de cartes géographiques avec plans et vues des pays (Brunn, II, p. 289), Métrodoros d'Athènes, Pacuvius de Brindes dans la Grande-Grèce, plus tard Jaia de Cyzique, peintresse d'une merveilleuse rapidité d'exécution, Sérapion, Sopolis et Dionysos, célèbres par leur fécondité, et dont les tableaux remplissaient les bibliothèques (Pline, 35, 147), etc., tous peintres grecs ou originaires de Grèce.

[2] Raoul-Rochette, dans ses *Peintures antiques inédites*, soutient cette thèse que les peintures des temples étaient faites sur bois et posées contre la muraille, et non pas exécutées sur la muraille même, c'est-à-dire qu'elles étaient des tableaux dans le vrai sens du mot. Nous avons vu plus haut cependant (p. 34-35), par l'exemple des temples de Cérès et de Salus et par le texte de Quintilien (I, 4, 16), que la fresque existait à Rome dès une époque ancienne.



de l'architecture étrusque. C'est ainsi que le fameux temple bâti par Tarquin le Superbe au Capitole offrait la plus grande ressemblance avec ceux dont on a retrouvé les ruines à Cività-Castellana (l'antique Falérie)[1]. Non seulement le plan était le même, avec les trois cellas contiguës où prenait place la triade divine, Jupiter, Junon et Minerve[2]; mais la technique n'avait pas changé : on avait conservé le comble de bois, les poutres en forte saillie sur le plan vertical de la façade, le fronton en porte à faux. Une pareille disposition interdisait, comme en Toscane, de recourir à la décoration beaucoup trop lourde des reliefs de pierre ou de marbre. Les deux influences étrusque et grecque, auxquelles fut soumis l'art romain à ses débuts et qui généralement se confondent, cette fois se contrariaient. Les Grecs avaient pu dérouler autour de leurs temples une aussi pesante sculpture, parce que ces temples étaient de pierre et que là, fronton, frise, corniche, l'entablement tout entier portait d'aplomb sur les colonnes qui soutenaient l'édifice. Mais avec la simple charpente imposée par la construction étrusque, le fronton à la manière d'un balcon ne reposant que sur l'extrémité des poutres du comble, pouvait-on songer à imiter les grandes et massives compositions d'Egine, de l'Acropole d'Athènes ou d'Olympie ?

Les Etrusques avaient tourné la difficulté au moyen de figures de terre cuite, qui, réduites à la partie antérieure, aplaties sur le revers, évidées et devenues ainsi plus légères, étaient fixées au moyen de chevilles sur le fond du tympan[3]. D'Etrurie cette céramique architecturale devait nécessairement

[1] *Notizie degli scavi di antichita pubblicate dalla reale Accademia dei Lincei*, 1887, p. 92-107, pl. II, 2. — Pour le temple Capitolin, voir Daremberg et Saglio, *ouvr. cité*, art. *Capitolium*, où toute la bibliographie est indiquée.

[2] J. Martha, *l'Art étrusque*, ch. IX, § 2. — Ce plan du temple à trois cellas n'est pas le type unique sur lequel tous étaient construits. Il devait y avoir des temples à cella unique et à cella double. Mais la cella triple devint le type le plus populaire, parce qu'il était le plus commode. Au lieu d'élever, comme on le devait, trois temples séparés aux trois divinités, Jupiter, Junon, Minerve, on eut l'idée de fondre les trois temples en un seul et de mettre les trois divinités côte à côte. C'était, tout en restant fidèle aux prescriptions du rituel, rendre plus facile l'obligation imposée ; c'était aussi donner aux architectes la faculté de faire plus grand et plus somptueux.

[3] Martha, *l'Art étrusque*, p. 328-329. — Les meilleurs fragments qui nous soient restés de cette statuaire céramique sont ceux des frontons du temple de Luni. Cf. Milani : *I frontoni di un tempio tuscanico scoperti in Luni* (dans le *Museo italiano di antichità classica*, 1884, 1re livraison), et Martha, *ibid.*, p. 325-326, fig. 222, 223.

passer à Rome. Elle y vint, apportée par les artistes au service des Tarquins, lorsque le Superbe éleva sur le Capitole le fameux temple de Jupiter. La décoration du nouveau sanctuaire (statues des dieux à l'intérieur, acrotères et antéfixes sur la toiture, hauts-reliefs du fronton) fut, toute, une décoration de terre cuite[1]. Une vingtaine d'années plus tard, nous retrouvons la même technique appliquée par Gorgasos et Damophilos au temple de Cérès. Depuis le VIe siècle jusqu'au IIe avant notre ère, elle ne cessa pas de jouir chez les Etrusques d'une très grande faveur. De là les débris, relativement nombreux, trouvés à Conca dans la région pontine[2], à Orviéto, à Cività-Castellana[3], à Luni[4], ailleurs encore. A Rome également, elle dut se perpétuer dans les ateliers, et cela peut-être jusqu'à une époque assez récente. Un groupe de figures polychromes, provenant d'un fronton et actuellement au Palais des Conservateurs, nous fait descendre, semble-t-il, jusqu'au dernier siècle de la République[5]. Selon Pline, on voyait encore de son temps des faites de temples en argile coloriée[6]. Malgré tout, il est vraisemblable que ce genre particulier de sculpture ne fut pas employé fréquemment par les Romains, comme il l'était en

[1] Pline, *Hist. nat.*, 35, 157. — Pour la reconstitution du fronton ou des frontons du temple Capitolin, qu'on arrive à faire tant bien que mal, voir J. Martha, *ouvr. cité*, p. 322-325. — Au palais des Conservateurs, à Rome, sont aussi deux terres cuites que M. Helbig croit pouvoir rapporter à ce temple primitif de Jupiter (*Guide dans les Musées d'archéologie classique*, traduction Toutain, I, p. 449).

[2] H. Graillot, *le Temple de Conca*, dans les *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, XVI, 1896.

[3] *Notizie dell'Accademia dei Lincei*, 1885, p. 36; 1887, p. 92 et suiv., p. 138; 1888, p. 418-419.

[4] Milani, *I frontoni*, p. 5.

[5] Helbig-Toutain, I, p. 449-450.

[6] Pline, 35, 158. — Toutefois, à l'époque impériale, les temples ont renoncé aux reliefs d'argile coloriée. Mais cette technique a passé alors à la décoration des riches maisons particulières où elle est fréquemment employée. On a retrouvé à Rome et dans les environs, dans la Campanie, de nombreux motifs en terre cuite destinés aux parties hautes des habitations (antéfixes, gargouilles, etc.), des plaques ornées de bas-reliefs et qui, placées les unes à la suite des autres, formaient des frises continues (il y en a au Louvre : Campana, *Antiche Opere in plastica*, 2 vol.; au British Museum : Combe, *A description of the collection of ancient terracottas*, pl. 4 à 20; à Rome, palais des Conservateurs et musée Grégorien : Helbig-Toutain, I, p. 450, et II, p. 212-218), enfin de hauts-reliefs appliqués contre les parois et imitant la ronde bosse, suivant l'exacte coutume des temples toscans (Rohden, *Terracotten von Pompeii*, p. 16-17, pl. 21, 22). Pour l'ensemble, voir Pottier, *Statuettes de terre cuite dans l'Antiquité*, chap. X.

Etrurie : d'aussi grandes compositions plastiques, destinées à des édifices aussi importants que des temples, auraient laissé plus de traces d'elles-mêmes dans les textes, si elles avaient été bien répandues. Les écrivains nous parlent à plusieurs reprises des frontons du temple capitolin ; ils se taisent sur la décoration des autres temples : ce silence est significatif. Je croirais volontiers qu'en réalité les Romains se contentèrent souvent d'une simple ornementation céramique. Leurs artistes indigènes n'avaient point l'habileté des Etrusques à manier l'argile. Ils leur empruntaient ce qui pouvait le plus facilement s'imiter. Ils modelaient des antéfixes, des acrotères, des chêneaux et des gargouilles en terre cuite, tout ce qui servait à revêtir et décorer le sommet de l'édifice ; à l'extérieur des murailles ils faisaient régner des frises ornementales, des moulures, bandeaux ou corniches, plutôt qu'ils ne s'attaquaient vraiment à la figure humaine, encore moins au groupement des figures[1].

Quant aux étrangers grecs établis dans le Latium, successeurs de Gorgasos et de Damophilos, ils apportaient naturellement les habitudes d'art et se conformaient à l'enseignement qu'ils tenaient de leur pays. Or la céramique qu'ils avaient vue en usage chez eux, la seule qu'ils connaissaient, c'était une céramique purement décorative, « une céramique d'ornemanistes plutôt que de sculpteurs[2] », qui consistait dans ces menues appliques de terre cuite nécessaires pour dissimuler les imperfections de la construction[3] ; c'était donc celle-là qu'ils devaient reproduire et pratiquer dans les nouvelles régions où ils transplantaient leur talent. Ainsi s'expliqueraient et le petit nombre de grandes pièces céramiques recueillies sur le sol de Rome, et surtout l'extrême rareté des allusions que les auteurs y aient faites.

Viennent dans la suite tous les progrès des armes romaines. Les légions dépassent le cercle étroit du Latium, dépassent

[1] S'ils représentaient des figures, ce devaient être des figures uniquement décoratives, faites en grand nombre d'après des modèles et obtenues à l'aide de moules, où les plaques de terre cuite étaient estampées. Ces plaques, rapprochées, formaient donc des frises du genre de celles qui décoraient, nous l'avons vu plus haut (p. 41, note 6), les maisons des particuliers aux premiers temps de l'Empire. — Il va sans dire que toutes ces surfaces de terre cuite recevaient une coloration très brillante.

[2] Pottier, *ouvr. cité*, p. 218.

[3] *Ibid.*, p. 217. — Tels sont les fragments trouvés en Grèce, en Sicile, dans l'Italie méridionale.

même le cercle de la Campanie et des montagnes samnites. Au IIIe siècle, avec les guerres de Pyrrhus, elles descendent définitivement dans l'Italie méridionale ; avec les guerres de Carthage, elles sont appelées en Sicile. Séduits par les temples de Pœstum et de la Grande-Grèce, par ceux de Sélinonte, de Ségeste, d'Agrigente, plus tard par ceux de la Grèce elle-même et de l'Asie-Mineure, le Parthénon et l'Artémision, les Romains laissent de côté le plan étrusque qu'ils avaient adopté pour leurs vieux sanctuaires et se tournent vers l'imitation des merveilleux modèles grecs. Ils en reproduisent, — en les altérant, — mais enfin ils s'efforcent d'en reproduire les ordres, les proportions, le style. Les imiteront-ils dans le principe de leur décoration, avec leurs frontons, leurs métopes, leurs frises sculptées, relevant les surfaces architecturales restées libres de bas-reliefs ou hauts-reliefs de marbre ? Cette fois, ce fut la nature des matériaux employés qui créa un obstacle.

Rome avait rejeté le comble en charpente pour recourir à la pierre. Mais pendant longtemps elle n'eut à sa disposition que des pierres d'une qualité inférieure, un tuf d'un grain peu compact, ou une pierre grise des monts Albains, le pépérin, formé de cendres volcaniques durcies, ou plus tard la pierre jaunâtre de Tibur, le travertin. C'est avec ces matériaux que furent construits la plupart des monuments de la République. Or ni le tuf, ni le pépérin, ni même le travertin n'étaient favorables au travail de la grande sculpture. Il fallait une pierre d'un grain plus résistant à la fois et plus fin, comme le marbre, pour permettre de tailler ces vastes ensembles des frontons et ces longs défilés de personnages que comportent les frises. Mais le marbre ne fait son apparition à Rome qu'au milieu du IIe siècle avant notre ère. C'est en 146 seulement que le grec Hermodore, architecte à la solde de Métellus le Macédonique, chargé d'élever le portique qui reçut le nom de ce grand seigneur ami des arts, employa pour la première fois cette matière dans la construction d'un édifice romain. Il y a mieux. Ne croyons pas qu'une fois introduit à Rome le marbre soit devenu d'un emploi général et qu'on ait aussitôt délaissé pour lui les autres matériaux : loin de là. Les constructions en travertin demeurèrent en usage, et longtemps encore. C'est le travertin qui servit à élever l'arc d'Auguste à Rimini (27 av. J.-C.). C'est de blocs de travertin que fut fait aussi l'arc de Drusus l'Ancien, érigé, par décret du Sénat, après la mort de ce frère de Tibère, uni-

versellement regretté (9 av. J.-C.)[1]. Le bas-relief conçu à la manière hellénique rencontrait donc, dans les matériaux mêmes mis en œuvre, de trop sérieuses difficultés pour qu'il pût se développer ou seulement commencer de naître. C'était encore la décoration céramique des Etrusques, avec ses moulures et ses reliefs appliqués sur la muraille et s'adaptant, pour les cacher, aux inégalités de la pierre, qui convenait le mieux à de pareilles constructions. Aussi continua-t-elle à être employée, nous l'avons vu, jusqu'au début de l'empire : elle répondait à une nécessité[2].

Mais tous les édifices de l'époque ne furent pas élevés avec la pierre jaune de Tibur. Rome ne fut pas encore sous la République la ville de marbre qu'Auguste se flattait de laisser à ses successeurs[3]; elle connut cependant plus d'une construction de marbre, ou du moins, avec revêtements de marbre. Dès lors, les matériaux étant autres, elle pouvait changer la décoration de ses monuments. Le fit-elle? Il faut distinguer le fronton de l'entablement lui-même et de la frise. Les frontons durent parfois recevoir, à l'intérieur de leur tympan, non plus une simple ornementation, mais une véritable décoration de figures. Nous en avons au moins la preuve pour le temple de Jupiter Capitolin. En l'année 83 avant Jésus-Christ, au milieu des guerres civiles de Sylla et des partisans de Marius, un incendie allumé par des mains inconnues réduisit en cendres le vieux sanctuaire de Tarquin le Superbe[4]: il avait duré plus de quatre siècles, sans changement[5]. Sylla vainqueur s'occupa de réparer cette catastrophe. On le rebâtit sur l'emplacement du temple primitif, d'après le même plan et les mêmes dimensions : ainsi le voulaient expressément les haruspices, inter-

[1] Cependant les archivoltes, l'étage supérieur et les colonnes étaient en marbre.

[2] Sous Auguste, si les maisons des particuliers y recourent encore (voir p. 41, note 6), ce n'est plus par nécessité (le marbre est alors une matière devenue commune), mais c'est par économie. A ceux qui ne peuvent avoir ces magnifiques revêtements, ces coûteux bas-reliefs de marbre ou de métal, mis à la mode par Alexandrie et les cours hellénistiques, les plaques de terre cuite offrent à bon marché une décoration analogue, capable jusqu'à un certain point de satisfaire leur goût du luxe.

[3] Suétone, *Aug.*, 28.

[4] Tacite, *Hist.*, 3, 72.

[5] Exactement quatre cent vingt-cinq ans. La décoration extérieure était restée la même; les offrandes seules s'étaient multipliées (Tite-Live, 2, 22; 40, 51).

prètes des ordres des dieux[1]. Mais si l'on respecta les dispositions générales, il ne fut pas interdit sans doute, pour rendre cette demeure plus digne de la divinité, plus conforme aussi à la puissance actuelle du peuple romain, d'employer à la reconstruction du temple de plus riches matériaux : au bois de la charpente, à la terre cuite des sculptures succédèrent la pierre et le marbre. Deux deniers du triumvir Pétilius Capitolinus, environ de l'an 40 avant Jésus-Christ, nous font connaître la décoration du nouveau fronton[2]. Au milieu du tympan, la déesse Rome, vue de profil, est assise sur des boucliers ; devant elle, Romulus et Rémus allaités par la louve ; derrière elle, d'autres boucliers faisant pendant au groupe de l'animal et des jumeaux ; à droite et à gauche de la figure centrale, deux oiseaux volant l'un vers l'autre ; sur le faîte, le quadrige de Jupiter ; aux deux extrémités, des aigles ; entre les aigles et le quadrige, l'un des deniers montre Minerve et Junon avec la lance et le sceptre.

Voilà donc pour un monument bien déterminé et daté de l'époque républicaine la grande sculpture décorative associée à l'architecture. Notons toutefois, si nous étions tentés de généraliser le fait, que le temple du Capitole n'était pas un temple ordinaire ; sa fondation avait été entourée de circonstances merveilleuses, promesses d'un avenir plus qu'en partie déjà réalisé[3] ; c'était le temple suprême, le centre de la vie religieuse de Rome et du monde romain, le gage de l'éternité de l'empire ; ne pouvait-on faire pour lui ce qu'on ne faisait pas pour les autres ? Notons encore que l'ancien temple avait déjà son fronton orné de figures d'argile polychrome, suivant l'habitude étrusque ; il était donc naturel, surtout chez un peuple si

[1] Tacite le dit formellement pour la troisième reconstruction du temple, lorsque le Capitole eut été encore une fois livré aux flammes dans la lutte entre les partisans de Vitellius et ceux de Vespasien (70 ap. J.-C.) : « Nolle deos mutari veterem formam » (*Hist.*, 4, 53).

[2] E. Schulze, *die Giebelgruppe des capitol. Jupitertempels*, dans l'*Archäologische Zeitung*, XXX, 1873, p. 1-2 ; Darembert et Saglio, *Dictionn. des Antiq.*, art. *Capitolium*, fig. 1146 et 1147.

[3] Faut-il rappeler toutes les légendes mentionnées par les historiens ? le dieu Terme refusant, lorsque Tarquin voulut préparer l'emplacement du temple, de sortir du terrain qui lui était jusque-là consacré, présage, disait-on, de force et de stabilité (Tite-Live, 1, 55) ; la tête humaine encore intacte, trouvée en creusant les fondations, présage de grandeur, ce lieu devant être le centre de l'empire et la capitale du monde (Tite-Live, *ibid.*) ; le quadrige de Jupiter, bien loin de se contracter à la cuisson, se dilatant au point qu'il fallut, pour le retirer, démolir les murailles du four, présage d'expansion et de puissance (Plutarque, *Publicola*, 13).

respectueux du passé, de garder pour le nouveau sanctuaire le même genre de décoration et de recourir encore une fois à la statuaire monumentale. Et malgré tout, en dépit de ces circonstances favorables, la décoration du fronton, telle que la représentent les monnaies de Pétilius, est encore des plus simples, très peu riche en figures. A plus forte raison peut-on conclure, pour les autres temples moins fameux, que cette même décoration ou n'exista guère, ou, si elle exista, demeura toujours assez peu importante. En réalité nous ne voyons pas qu'il en soit question dans les textes écrits, et les monuments, médailles et bas-reliefs qui reproduisent l'image des temples romains, si l'on excepte toujours le temple du Capitole, rebâti une troisième et quatrième fois et où furent conservées les statues du fronton[1], ne nous montrent que des façades laissées entièrement lisses ou très sobrement ornées de motifs conventionnels. Même sous l'Empire, à une époque où cependant les monuments triomphaux donnaient de brillants modèles de sculpture architecturale, un temple, comme celui d'Antonin et de Faustine, n'avait sans doute que des reliefs d'ornementation.

Ainsi les frontons furent loin d'être toujours décorés de figures sculptées. Du reste, à supposer qu'ils l'eussent été davantage, le développement du bas-relief n'en aurait pas été pour cela nécessairement favorisé. Les sculptures des frontons sont traitées avec un haut-relief qui confine presque à la ronde bosse; c'est de la véritable statuaire. Le fond sur lequel elles s'appliquent est là seulement pour leur servir de soutien. Le bas-relief fait bien autrement corps avec l'édifice tout entier; il est lié indissolublement à la paroi, ou plutôt il est la paroi elle-même, ravalée en certains points pour saillir en certains autres; il est conçu suivant un principe tout différent. Le champ qui lui convient par excellence, celui où il peut le plus à l'aise déployer ses nombreux personnages, c'est la frise. Or

[1] Voir Daremberg et Saglio, *Dictionn. des Antiq.*, art. *Capitolium*, fig. 1148, 1149, qui représentent le troisième et le quatrième temple d'après des monnaies de Vespasien et de Domitien. — Voir aussi l'image agrandie du troisième temple, donnée par Donaldson, *Architectura Numismatica*, p. 6, n. 3. — Voir enfin dans l'*Archäol. Zeitung*, 1873, l'article de M. Schulze : *Ueber die Giebelgruppe*, etc., où, d'après un bas-relief du palais des Conservateurs (Marc-Aurèle offrant un sacrifice devant le temple de Jupiter Capitolin) et un dessin de la bibliothèque de Cobourg, l'auteur essaie de préciser la décoration du quatrième temple (pl. 57). M. Saglio reproduit d'ailleurs les deux documents dans son Dictionnaire, fig. 1150 et 1151.

les frises des temples romains le repoussèrent, du moins sous la forme qu'il avait reçue de l'art grec.

Il y avait d'abord une raison d'habitudes, puissante raison. Les Romains, nous l'avons dit, avaient surtout emprunté aux Etrusques les reliefs de simple ornementation. Cette pratique, qui avait été en usage pendant trois ou quatre siècles, qui continuait de l'être pour les monuments de travertin, s'appliqua aussi, comme d'elle-même, aux monuments de marbre. Elle avait créé dans les esprits un pli qui restait, imposé à l'outil des sculpteurs une manière de faire invincible. L'on s'en tint, pour l'entablement et en dehors des motifs de la toiture, à une décoration de bucrânes, de masques, de guirlandes et de rinceaux, bref à une décoration surtout ornementale, comme l'était celle des temples antérieurs. — A cette raison s'en joignaient d'autres. Faire plus, se hausser jusqu'aux reliefs à figures, représenter des personnages dans une action animée, eût dépassé, on le comprend aisément, les forces des artistes romains. Quelque empressement qu'ils aient mis à goûter le charme de l'art hellénique et à en suivre docilement les leçons, les aptitudes naturelles, ce qui ne s'acquiert point, leur faisaient toujours plus ou moins défaut. — Les sculpteurs grecs, d'autre part, ne manquaient pas à Rome; ils étaient accourus en foule dans la nouvelle capitale du monde; mais ils se firent moins les auxiliaires habituels de l'architecture dans la décoration des temples qu'ils ne se tournèrent vers d'autres genres. Les quelques renseignements que nous avons sur eux nous les montrent occupés à exécuter des statues pour les sanctuaires des dieux ou des portraits pour les grands citoyens[1]. Ajoutez que Rome ne se souciait guère de développer l'originalité des artistes. Le portrait mis à part, pour lequel elle eut toujours une passion singulière, elle les stimulait peu à produire des œuvres personnelles; elle leur demandait surtout des imitations ou même des copies exactes des célèbres modèles de la Grèce. Ajoutez qu'elle préférait encore aux copies les modèles eux-mêmes, non par choix bien éclairé peut-être ni par goût d'une beauté supérieure, mais par mode et parce qu'elle les voyait estimés un grand prix. Plus d'un de ses citoyens devait ressembler à ce Mummius, le vainqueur de Corinthe, qui dans la vente du butin n'aurait pas remarqué le Bacchus du peintre

[1] Voir précédemment, p. 38, notes 3 et 4.

Aristide, si Attale de Pergame n'en avait offert 100 talents (près de 600.000 francs). Seule, l'énormité de la somme lui fit soupçonner dans ce tableau quelque mérite qui lui échappait[1]. Aussi, bien que les commandes de l'Etat ou des particuliers aient provoqué une réelle activité artistique, c'est, en somme, moins en s'adressant aux artistes contemporains qu'en s'appropriant les œuvres des anciens maitres, que la ville peupla ses temples des monuments de la sculpture hellénique ; le pillage éhonté qu'elle fit, par droit de conquête, des trésors de la Grèce fut la véritable source de ses embellissements. Mais ce que les vainqueurs pouvaient transporter aisément, c'étaient les statues de marbre ou de bronze, les œuvres de ronde bosse, plutôt que les lourds reliefs placés dans les parties hautes des édifices et impossibles à séparer de la paroi elle-même. De là tant de statues prirent la route de l'Italie[2], tandis qu'on respecta les compositions décoratives.

Qualité inférieure des matériaux, habitudes prises, médiocre talent des artistes indigènes, indifférence du public romain à pousser les artistes étrangers vers la création personnelle, tout agissait de concert ou successivement pour empêcher le bas-relief de prendre place sur les murailles des temples. Et par surcroît, les frises des édifices grecs ne se laissant pas dépouiller, comme les piédestaux des statues, de leurs richesses d'art, on ne pouvait suppléer, au moyen des chefs-d'œuvre du passé, au manque de productions contemporaines.

Mais les mêmes raisons, on le conçoit sans peine, éloignaient encore bien davantage le bas-relief des monuments d'architecture civile. Car c'étaient pour la plupart des constructions pratiques, d'utilité générale, solides et imposantes, plutôt que soucieuses de l'élégance décorative : des basiliques où le préteur installait son tribunal et rendait la justice, des portiques qui abritaient les oisifs et les gens d'affaires contre la pluie ou la chaleur du jour.

Il y eut déjà, il est vrai, sous la République, des monuments honorifiques. A plusieurs reprises, des généraux victorieux avaient fait dresser en leur propre honneur des sortes d'arcs appelés *fornices*. L. Stertinius en avait élevé trois, à son retour

[1] Pline, *Hist. nat.*, 35, 24. — Sur le prix offert par Attale, voir la discussion de Brunn, *Künstlergeschichte*, II, p. 173.

[2] Nous renvoyons à l'ouvrage déjà cité de L. Urlichs : *Griechische Statuen im republikanischen Rom*, Würzbourg, 1880.

d'Espagne, avec le butin pris sur l'ennemi, deux au Marché aux Bestiaux, un autre au Grand Cirque[1]; et Scipion l'Africain, avant de partir pour l'Asie comme lieutenant de son frère, avait laissé au Capitole, en face de la pente rapide qui gravit la colline, une construction de ce genre[2]. Les textes mentionnent encore sur le versant du Capitole le fornix Calpurnius, près duquel se passa, en l'an 133, la scène tragique de la mort de Tibérius Gracchus, victime de la haine des riches[3], et sur la Voie sacrée, formant la limite du Forum au sud-est, le fornix Fabianus, érigé par Q. Fabius Maximus Allobrogicus (121 avant Jésus-Christ), dont on a recueilli au XVIe siècle de grands fragments dispersés[4]. Mais ce n'est pas là non plus que nous trouverons le bas-relief que nous cherchons. Le fornix de Fabius, — et assurément aussi les *fornices* antérieurs, — était bâti en blocs de travertin, pierre trop rebelle encore aux finesses du ciseau. De fait, Tite-Live, à propos des monuments de Stertinius et de Scipion, ne parle que de statues dorées ou de chevaux qui couronnaient l'édifice; et parmi les débris du fornix Fabianus on a relevé des reliefs de pure ornementation, des boucliers, des insignes de victoire, mais point de reliefs à figures[5].

§ 3

A l'époque républicaine, la véritable et grande sculpture décorative a donc été, pour ainsi dire, inconnue. Temples, portiques, *fornices*, monuments civils ou religieux, d'un caractère pratique ou honorifique, tous se sont habituellement passés

[1] Tite-Live, 33, 27.
[2] Tite-Live, 37, 3.
[3] Orose, *Hist.*, 5, 9.
[4] *Annali dell'Instituto*, 1858, p. 173. — *Corpus inscript. latin.*, I, p. 177, n° 606. — L'arc de Fabius portait les statues de Fabius Maximus, de Paul Emile et de Scipion Emilien.
[5] M. Helbig (*Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, p. 46, note 4) fait remarquer que la province imita l'usage de la capitale. A Syracuse on avait élevé à Verrès un fornix en souvenir de sa bonne administration (Cicéron, *in Verr.*, II, 2, 63). Sur ce fornix le fils de Verrès était représenté nu, tandis que le préteur lui-même, à cheval, contemplait devant lui la province qu'il avait mise à nu par son pillage (nudus filius stat; ipse... nudatam ab se provinciam prospicit). Mais Cicéron, qui mentionne ces statues, ne parle pas d'une autre décoration.

de son concours. Ou bien ils n'offraient pas au bas-relief une surface qui lui convînt ; ou bien, quand ils la lui offrirent, soit impuissance réelle, soit routine, soit dessein arrêté, les sculpteurs n'en tirèrent aucun parti. Il faut attendre l'établissement de l'empire pour voir le bas-relief prendre vraiment son essor.

A partir d'Auguste en effet tout change. D'abord avec les progrès du luxe l'emploi du marbre dans les constructions se généralise. Vers la fin de la République, on en faisait venir de Carystos d'Eubée, de l'île de Mélos, d'Afrique, surtout de Numidie [1]. L'on s'avisa même qu'on avait dans le pays, presque sous la main, un marbre aux veines bleues, d'une grande beauté, celui de Carrare (Luna), et l'on se mit à en exploiter les carrières. Mamurra, personnage d'ailleurs décrié, le même que Catulle dans ses épigrammes déchire si violemment, mais chevalier raffiné dans ses goûts et prodigue, couvrit le premier les murs de sa maison, selon Cornélius Népos, de revêtements de marbre et orna son atrium et son péristyle de colonnes toutes monolithes [2]. L'exemple une fois donné ne tarda pas à être suivi. Tous ces riches Romains rivalisaient entre eux de magnificence et de folies. Ils en arrivèrent à faire servir le marbre aux usages les plus vils. M. Lepidus, le collègue de Q. Catulus au consulat, voulait que tous les seuils de ses portes fussent formés d'un bloc de marbre de Numidie [3]. C'est de celui de Mélos que Lucullus était épris; il l'aimait avec une telle passion qu'il lui donna son nom et que ce marbre ne s'appela plus que le marbre luculléen [4]. Si les maisons des particuliers s'embellissaient avec cette riche matière, à plus forte raison devait-on y recourir pour les édifices publics. On ne s'étonnera pas que les monuments élevés par Auguste, comme le temple de Jupiter Tonnant au Capitole ou celui d'Apollon Palatin, aient été tout brillants de marbre massif [5]. Rappelons le mot déjà cité : l'empereur se vantait de laisser de marbre, après lui, la Rome qu'il avait

[1] Pline, 36, 48-51.

[2] Pline, 36, 48. — Il en fut de même de toutes les constructions de luxe du début de l'Empire (Strabon, V, p. 222).

[3] *Ibid.*, 36, 49.

[4] *Ibid.*, 36, 49-50.

[5] *Ibid.*, 36, 50.

reçue de briques[1]. — Voilà donc une première difficulté écartée : le bas-relief ne trouvera plus désormais dans la nature des matériaux employés une entrave à son développement; aucune surface, au contraire, ne se prête mieux que le marbre à la grande sculpture des frises.

Il restait à vouloir utiliser cette surface: on le voulut. L'art est soumis, depuis Auguste, à des conditions nouvelles. C'est que les circonstances politiques, elles aussi, sont nouvelles. Il semble que rien n'ait été détruit de l'état de choses de la veille. C'est une simple apparence, qui ne trompe peut-être réellement personne. Il est vrai que l'on aime à se laisser tromper par elle. Sous Néron encore[2], on cherchera, en répétant que Rome est toujours une cité libre, à se donner l'illusion de la liberté. Au fond, tout est différent. Rome a passé de la république à la monarchie, et les caractères ont achevé de perdre leur indépendance[3]. L'Etat, désormais, c'est l'empereur. Image vivante de la cité, il concentre en ses mains toute la réalité du pouvoir. Il reçoit d'abord les adulations, bientôt les adorations du sénat, des chevaliers, du peuple. A côté des autres dieux que l'on honore toujours, mais extérieurement, pour qui l'on bâtit encore des temples, il est, lui, presque dieu de son vivant; il le sera tout à fait après sa mort : l'apothéose est définitivement instituée[4].

Ce culte a un caractère nouveau. S'adressant non plus aux divinités bien éloignées et bien vieilles du Panthéon romain, mais à un maître visible et présent, dont la puissance se constate, ou au maître d'hier représenté par son successeur, il est fervent, assidu, célébré avec crainte ou reconnaissance, mais toujours avec empressement. Pas un événement de la vie

[1] Suétone, *Aug.*, 28 : « Marmoream se relinquere (urbem), quam latericiam accepisset. »

[2] Sénèque, *de Beneficiis*, 2, 12.

[3] Tacite, *Ann.*, 1, 4 : « Verso civitatis statu, nihil usquam prisci et integri moris; omnes, exuta aequalitate, iussa principis adspectare. ». — *Ibid.*, 1, 7 : « At Romae ruere in servitium consules, patres, eques. »

[4] César avait été déjà divinisé et le culte du « dieu Jules » était célébré à Rome et dans les provinces. Mais ce fut à partir d'Auguste que l'apothéose devint véritablement une institution impériale. — Voir, du reste, sur toute cette question de l'apothéose, Gaston Boissier, *la Religion romaine*, t. I, livre I, chap. II, notamment p. 129 et suiv. — Les poètes d'alors, Horace et Virgile à leur tête, se font les interprètes du sentiment général et chantent à l'envi la divinisation d'Auguste (Horace, *Odes*, III, 3, 9; III, 5, 1; IV, 5, 32 *Epîtres*, II, 1, 15; — Virgile, *Bucol.*, 1, 6 ; *Géorg.*, 1, 32). Leurs vers nous révèlent d'une façon très nette cet état des esprits.

impériale dont on ne fête l'anniversaire[1] : naissances, victoires, titres honorifiques reçus, pouvoirs conférés, temples bâtis, maladies et guérisons. On ne croit plus à Jupiter : le scepticisme a fait son œuvre. On croit à l'empereur divinisé, ou on feint d'y croire : ce qui a les mêmes conséquences. Dès lors, les monuments de ce culte nouveau n'ont plus à tenir compte pour leur décoration des anciennes habitudes que nous avons vues en usage dans la construction des temples. Jusque-là, les traditions étaient puissantes, parce que, les dieux n'ayant pas changé, on n'éprouvait pas le besoin de faire autrement que l'on avait toujours fait. Bien plus, à mesure que la philosophie et la culture de la Grèce avaient pénétré à Rome, d'abord la société élégante et lettrée, puis, comme il arrive, la foule, qui se règle toujours sur les exemples d'en haut, s'étaient détachées de plus en plus de la religion d'autrefois ; une indifférence générale était née, qui, chez un grand nombre, allait jusqu'à l'incrédulité. Il s'agissait bien alors de décorer richement les temples de bas-reliefs. Les temples eux-mêmes, n'étant plus entretenus, tombaient en ruine. Horace, Properce, reprochaient aux Romains de souffrir ce honteux délabrement. « L'araignée, disait l'un d'eux[2], tisse sa toile et l'herbe croît librement dans les sanctuaires abandonnés. » On sait tous les efforts d'Auguste pour faire revivre l'antique foi disparue. S'il eut à restaurer quatre-vingt-deux temples, comme il le dit dans un document officiel[3], cela même prouve en quel état d'affaiblissement était tombée la religion à la fin de la république ; on ne s'occupait plus d'elle. Mais on s'occupera désormais (et avec quelle dévotion !) des édifices élevés au dieu nouveau. Ceux-là, on ne croira pas pouvoir jamais trop les orner ; on les embellira de toutes les ressources des arts. La sculpture n'était pas encore, sous sa forme la plus haute, associée à l'architecture. Rome l'y associe pour composer un ensemble digne de ce maître, à la fois bienfaisant et redoutable ; elle emprunte à la Grèce la magnifique décoration de ses frises avec leurs longues suites de figures sculptées. De là un bas-

[1] Voir (*Corpus inscript. latin.*, I, p. 382-412) le travail de Th. Mommsen, *Commentarii diurni*. — Dion-Cassius, 53, 16.

[2] Properce, II, 6, 35. — Voir aussi Horace, *Odes*, III, 6, 2.

[3] L'inscription d'Ancyre, dite le Testament politique d'Auguste ; cf. Mommsen, *Res gestae divi Augusti* (Lat. IV, 17-18 ; Gr. XI, 3-6), p. 58 du Commentaire.

relief, comme celui de l'Ara Pacis Augustæ, qui veut rivaliser jusqu'à un certain point avec les grandes compositions des sanctuaires helléniques.

Telle est la place prépondérante prise par Auguste dans la religion de l'empire. Mais, envisagé au seul point de vue terrestre et humain, l'empereur apparaît encore aux Romains comme un prince souverainement glorieux. Quels honneurs ne mérite-t-il pas pour avoir triomphé de tous ses ennemis et rendu la paix au monde bouleversé ? C'est à lui qu'est venue aboutir cette prodigieuse puissance qui fait l'admiration et la stupéfaction des peuples vaincus. Il recueille assurément un héritage, fruit de plusieurs siècles d'efforts, d'habile prévoyance, de constance dans les desseins ; mais il y ajoute aussi les exploits de son principat, exploits accomplis par lui-même ou dans la personne de ses lieutenants. « J'ai été, dit-il encore dans son Testament politique, proclamé vingt et une fois *imperator* pour mes succès ou ceux de mes lieutenants, le sénat décréta cinquante-cinq fois des actions de grâces aux dieux, et huit cent quatre-vingt-dix journées ont été employées à ces sacrifices ; dans mes triomphes, neuf rois ou enfants de rois ont été conduits devant mon char[1]. » Si l'inscription d'Ancyre cherche à nous donner un peu le change, à montrer Auguste plus guerrier et belliqueux qu'il ne fut réellement, si, enfin, ses expéditions furent plus souvent des promenades militaires que de véritables et pénibles campagnes, il n'en est pas moins vrai que l'univers put se le représenter selon l'idée qu'il voulait qu'on eût de lui, c'est-à-dire comme un grand victorieux ; car les résultats qu'il dut à sa politique valurent tous ceux que lui auraient obtenus des victoires. Les plus farouches peuplades de l'Espagne, les Astures et les Cantabres, jusque-là retranchés fièrement dans leurs montagnes[2], acceptent sa domination et « porteront désormais les armes pour le compte de l'empire[3] ». Il songe à marcher contre les Bretons, « situés aux extrémités du monde[4] ». Les Bretons aussitôt lui envoient des ambassades, pour témoigner de leur respect, et des offrandes destinées au Capitole. Nouvelles ambassades de la reine d'Ethiopie, des

[1] Mommsen, *Res Gestae* (Lat. I, 21-29 ; Gr. II, 9-22), p. 10-12 du Commentaire.
[2] Horace, *Odes*, II, 6, 2 et 11, 1 ; IV, 14, 41.
[3] Strabon, III, p. 156.
[4] Horace, *Odes*, I, 35, 29 ; IV, 14, 47.

Scythes, des peuples de l'Inde[1]. Dans les déserts du Nord ou du Midi, dans les plus lointaines contrées, pénètre la crainte de son nom. Les Parthes eux-mêmes, l'ennemi sans cesse redouté, l'effroi des Romains, les Parthes s'abaissent devant lui, et leur roi Phrahates, au seul bruit des préparatifs de guerre, restitue sans combat les étendards enlevés aux légions de Crassus[2]. Il est vrai que Phrahates obtenait en échange qu'on lui rendît son fils depuis longtemps prisonnier[3]. Mais l'effet sur l'opinion fut immense. On ne voulut voir que l'acte d'apparente soumission des Parthes. La honte qui, depuis le désastre de Crassus, pesait toujours sur le nom romain semblait maintenant effacée. L'enthousiasme fut universel, et les poètes se plurent à en répéter les échos, même ceux dont la lyre n'était pas habituée aux graves accents[4].

Tous ces succès, militaires ou diplomatiques, avaient pour conséquence la sécurité des frontières. Avec la paix, Auguste donnait aux provinces la prospérité et la richesse. Il multipliait les routes, ouvrant les montagnes, joignant les rives des fleuves, couvrant ainsi tout l'empire d'un réseau aux mailles serrées, dont les fils permettaient au commerce, la vie des nations, de se répandre et de circuler, comme le sang dans les veines humaines, jusqu'aux extrémités de ce grand corps. Il créait le service des postes, fondait des villes, en rebâtissait d'autres, soulageait les provinces endettées. Si l'on songe au sortir de quelles tourmentes le calme et la sérénité reparaissaient enfin sur l'horizon du monde, on appréciera mieux tout le service rendu par l'empereur. On disait que l'âge d'or refleurissait[5]. Là était l'exagération. Mais si ce n'était pas l'âge parfait, idéal, qu'on ne verra jamais, c'était un âge infiniment supérieur à celui qu'on venait de voir, et c'était beaucoup.

Au nouveau maître, regardé comme un nouveau dieu, la crainte respectueuse avait dressé des autels et des temples. Au vainqueur des barbares, au bienfaiteur de l'univers, l'admiration et la reconnaissance élevèrent des arcs de triomphe.

[1] Strabon, XVII, p. 821 et XV, p. 719. — Horace, *Odes*, IV, 14, 42 et Chant séculaire, 55. — Suétone, *Aug.*, 21, et Mommsen, *Res gestae divi Aug.*, p. 89 et 90 du Commentaire.

[2] Suétone, *Aug.*, 21. — Dion, 53, 33 ; 54, 8.

[3] Dion, 51, 18 et 53, 33.

[4] Horace, *Odes*, III, 5, 2-5 ; IV, 15, 6 ; Ep. I, 12, 27 ; *Chant. séc.*, 53 et 54.

[5] Voir la quatrième églogue de Virgile; et aussi *Enéide*, VI, v. 791.

Arc de triomphe au sommet des Alpes, quand, après avoir organisé la Gaule, l'Espagne et l'Afrique, Auguste rentra dans sa capitale et ferma pour la seconde fois le temple de Janus (25-24 av. J.-C.). Arc de triomphe, à la suite du fameux succès remporté sur les Parthes, tandis que des médailles montraient, dans l'attitude décrite par les vers d'Horace, le chef Phrahates à genoux devant Auguste, semblant tenir son pouvoir de la bienveillance de l'empereur, et que le temple de Mars Vengeur était bâti tout exprès sur le Capitole pour garder les drapeaux de Crassus reconquis. Arcs de triomphe encore pour célébrer de grands travaux d'utilité publique, à Rimini l'achèvement de la voie Flaminienne, à Suse le percement de la route qui reliait la Gaule et l'Italie par le mont Cenis. Ainsi l'arc de triomphe est une pièce essentielle de l'architecture impériale. Mais il doit compter pour une part non moins considérable dans l'histoire de la sculpture romaine. De même que nous avons vu les autels se parer pour l'empereur-dieu, de même les arcs se couvriront de bas-reliefs destinés à immortaliser le souvenir du mortel victorieux.

Telles sont ces conditions nouvelles dont je parlais, qui sont alors faites à l'art. La République agonisante et sceptique n'avait guère songé, dans la décoration de ses temples, à se mettre en frais pour des dieux qui lui étaient indifférents : l'Empire, en instituant le culte d'Auguste[1], fit naître de nouvelles préoccupations, qui agirent sur les artistes. Dans l'architecture profane et civile, la République s'était bornée à des constructions pratiques, qui pouvaient aisément n'être point ornées de sculptures : l'Empire crée l'arc de triomphe et, plus généralement, développe le monument honorifique qui, à cause de sa destination même, devra sacrifier à la magnificence et se soucier de la décoration extérieure.

Toutefois, malgré le désir de célébrer le souverain, à l'époque d'Auguste on se contente encore d'orner avec grande sobriété les arcs de triomphe. L'arc d'Aoste était simplement décoré de trophées ou de statues placés dans deux niches qu'on voit

[1] Je n'ignore pas que ce culte d'Auguste est toujours associé à celui de la déesse Rome (Suét., *Aug.*, 52). C'est la puissance romaine, symbolisée et incarnée dans l'empereur régnant, que l'on est censé adorer, plutôt que l'empereur particulier, personne de chair et d'os. Mais on a beau faire; l'esprit humain a une pente invincible à rendre concret l'objet de son adoration, et du culte de la divinité abstraite il revient toujours au culte de la personne.



sur la face du monument tournée vers la ville. L'arc de Rimini n'a qu'une tête de taureau à la clef de voûte et dans les angles quatre médaillons représentant, au côté nord Neptune et Vénus, au côté sud Jupiter et Mars[1]. L'arc de Suse (8 av. J.-C.) montre pour la première fois une frise avec des personnages en action. Et plus tard même, quand l'habitude se fut répandue de ces vastes compositions, malgré les exemples donnés en Italie par les monuments de Claude, de Titus, de Trajan, les arcs de triomphe, dans les provinces, demeurèrent le plus souvent sans décoration figurée. Ceux d'Afrique notamment, qui sont si nombreux, n'offrent pas trace de bas-reliefs sur leurs parois. Rien d'étonnant à cela. Songeons qu'ils étaient l'œuvre des légionnaires qui tenaient garnison sur les frontières de l'empire. La campagne finie, on entretenait l'activité des soldats en les occupant à toute espèce de travaux. On ne leur faisait pas seulement construire des routes, on les employait aussi à élever des monuments commémoratifs. On aimait à rappeler le souvenir d'une expédition heureuse, d'une victoire, ou on glorifiait un empereur populaire dont on avait reçu quelque faveur. Or, dans chaque légion, il y avait bien des soldats spécialistes[2], ingénieurs expérimentés ou architectes adroits, capables de dresser au seuil du désert, en face des peuples barbares, ces solides et majestueuses constructions triomphales. Mais les décorer de sculptures demandait, on le comprend, des aptitudes particulières et une habileté de main dont n'étaient point capables ces artistes improvisés. Aussi laissèrent-ils presque toujours de côté le travail du sculpteur.

Mais ce n'est pas les provinces qu'il nous faut considérer. Aussi bien est-il déjà saisissant que, dans les parties les plus reculées de l'Empire, jusque dans les lieux inhabités, Rome ait partout mis son empreinte, affirmé sa puissance par des témoignages éclatants. Dans la capitale même, les arcs de triomphe s'élèvent de tous côtés, sur l'ancien forum de la République, sur

[1] L'arc de Drusus, pareillement, n'était pas décoré de reliefs; la surface, sous l'attique, n'offre aucun espace pour une décoration figurée (sauf les coins où devaient prendre place des génies et des victoires). — En réalité, c'était la statue du triomphateur qui était la décoration capitale, et peut-être la seule tout d'abord. A cette statue se joignirent bientôt des trophées : on eut les ἀψῖδες τροπαιοφόροι, les *arcus cum tropaeis* (Voir Philippi, *ouvr. cité*, p. 301).

[2] Voir notamment, pour le percement d'un tunnel à Saldae (Bougie), R. Cagnat, *Musée de Lambèse*, 1895, p. 69-70, dans les *Musées et Collections de l'Afrique et de la Tunisie*.

les nouveaux forums impériaux, et, après Auguste, ils reçoivent tous, peut-on dire, une riche décoration de figures sculptées. Cette richesse, vers la fin, tombera dans une exagération de mauvais goût et une surcharge pénible et confuse. Mais auparavant de belles œuvres seront produites, comme l'arc de Titus et la colonne Trajane. Le monument triomphal a donc été d'une importance toute particulière pour la constitution du bas-relief historique. C'est à l'Empire, et aux premiers temps de l'Empire, qu'il faut faire honneur de cette nouveauté. Non pas qu'il ait inventé de toutes pièces l'arc de triomphe, et nous aurons plus loin à chercher quelle en est la vraie origine. Mais il l'a accommodé à son usage, adapté à ses desseins propres, il l'a fait sien par l'extension qu'il lui a donnée et par la décoration de reliefs dont il l'a revêtu.

Les faits confirment pleinement cette manière de voir. D'une part, le plus ancien sénatus-consulte qui ait décrété d'élever un arc de triomphe fut rendu à l'occasion de la victoire d'Octave sur Sextus Pompée[1], c'est-à-dire en l'an 36 avant notre ère, cinq ans seulement avant l'institution de l'Empire. D'autre part le plus ancien arc de triomphe qui nous soit parvenu est celui de Saint-Rémy, dans la Gaule Narbonnaise. Considéré en lui-même, il n'a rien qui permette de déterminer exactement son âge. Mais nous pouvons recourir à une preuve indirecte et prendre comme point de départ de notre recherche un édifice voisin, le célèbre mausolée des Jules. Ritschl, en étudiant les caractères de l'inscription dédicatoire gravée sur ce mausolée, l'a rapporté avec une quasi-certitude à la fin du premier siècle avant Jésus-Christ[2]. Or l'arc de Saint-Rémy présente avec le monument des Jules, dans les formes architecturales comme dans la décoration figurée, de telles analogies de style que nous sommes en droit de l'attribuer à la même époque; il faut les tenir l'un et l'autre pour contemporains d'Auguste ou tout au plus de César.

Ainsi, soit à Rome, soit dans les pays romains, les édifices

[1] Dion, 49, 15. — A vrai dire, c'était Agrippa qui avait remporté la victoire, mais l'honneur en revint à Octave. C'est la première fois qu'un arc de triomphe est mentionné dans les textes, et il y a tout lieu de croire que c'est effectivement la première fois qu'un arc fut érigé. Deux autres furent décrétés à Octave en l'an 30, après sa victoire sur Antoine; l'un devait être élevé à Brindes, l'autre sur le forum romain (Dion, 51, 19).

[2] Ritschl, *Opuscula philologica*, t. IV, *Priscae latinitatis epigraphicae supplementa quinque*, *Supplementum V*, p. 557 et suiv.



triomphaux, sur lesquels se développeront les bas-reliefs d'histoire, ne datent vraiment que de l'Empire. Ce n'est pas là une simple coïncidence. C'est la conséquence, nous l'avons montré, et comme le contre-coup dans l'art, du changement qui s'était produit dans l'état politique.

Nous avons essayé plus haut de faire comprendre pourquoi la sculpture de bas-reliefs avait été si longue à paraître et n'avait point, en somme, paru au temps de la République. On s'explique à présent pourquoi elle apparaît avec l'Empire. Il lui manquait jusque-là une surface; il lui manquait aussi l'occasion d'employer cette surface. La volonté d'Auguste, toute puissante, créa l'une et l'autre: la surface, par l'emploi général du marbre dans les constructions; l'occasion, d'abord par les grandes choses qu'il accomplit et les bienfaits dont le monde entier lui fut redevable, puis par la façon très adroite dont il sut développer chez son peuple et comme irriter le désir de célébrer sa gloire, en ayant l'air presque toujours de se dérober à ces hommages[1]. D'emblée, le bas-relief national et historique, celui qui semble porter la marque romaine, se trouve constitué.

[1] Tacite (*Ann.*, 1, 3), à propos de Caius et de Lucius César, qui, avant même d'avoir quitté la robe prétexte, furent nommés princes de la jeunesse et désignés consuls, dit qu'Auguste, tout en feignant de refuser ces honneurs pour ses petits-fils, les avait ardemment désirés : « Specie recusantis, flagrantissime cupiverat. » Ce mot peut servir à caractériser presque toute sa politique

LIVRE DEUXIÈME

LES MONUMENTS

LIVRE DEUXIÈME

LES MONUMENTS

CHAPITRE PREMIER

LA PÉRIODE DE FORMATION. — L'ÉPOQUE D'AUGUSTE

I. Les bas-reliefs de la cuirasse d'Auguste. — II. L'Ara Pacis. — III. De quelques autres représentations historiques de l'époque d'Auguste (autels de Pompéi, de Rome et de Florence; monument de Ravenne). — IV. Les camées de Vienne et de Paris. — V. Un vase du trésor de Bosco Reale. — Conclusion.

Tout à l'heure, passant en revue les bas-reliefs de l'époque romaine, nous avons mis à part ceux qui nous parlaient d'histoire. Ils nous ont paru mériter une attention particulière comme révélant un style que nous n'avions pas rencontré jusque-là et nous faisant entendre un accent nouveau, vraiment romain. Telle a été notre première impression, simple impression encore, qui ne se donnait pas à elle-même ses raisons, et nécessairement un peu vague. Avant de chercher à la transformer en un jugement réfléchi, il importe d'examiner les monuments eux-mêmes: nous serons plus capables ensuite de mesurer leur degré d'originalité. Cet examen, d'ailleurs, nous n'avons pas à le refaire dans le détail: il a déjà, maintes fois, exercé la critique et le goût des savants. Mais, pour rapide qu'il sera, il n'en doit pas moins être précis. Puis, et surtout, si presque aucun de ces bas-reliefs n'est inédit, nous tâcherons, en les groupant, de mettre en meilleure lumière qu'on n'avait encore fait les caractères de la série tout entière. Etudiés d'ensemble, dans une intention déterminée, et vus sous un certain angle, ils laisseront se dégager comme d'elles-mêmes les conclusions auxquelles nous voulons aboutir.

Ces monuments ont deux avantages, de valeur inégale. Le

premier, c'est qu'ils ne sont pas très nombreux et que nous en ferons le tour aisément. Encore aujourd'hui ils comptent parmi les plus imposants de la Rome antique. La majesté des proportions qu'ils ont reçues pour la plupart et la grandeur des souvenirs qu'ils évoquent ne peuvent manquer de frapper le voyageur moderne, comme elles frappaient autrefois l'étranger venu dans la capitale du monde. Mais précisément ce renom même qu'ils ont acquis dès l'antiquité et conservé à travers les âges a dû, autant qu'un monument peut être à l'abri du temps et des hommes, les préserver de la destruction ou au moins les sauver de l'oubli. Il est assurément des bas-reliefs historiques qui ont péri ; mais il ne faut pas exagérer cette perte. De la plupart, quand l'œuvre n'est pas venue entière jusqu'à nous, nous possédons encore des fragments, et, à défaut de fragments, la tradition écrite n'est pas entièrement muette à leur sujet. Or, comptons les monuments restés debout, recueillons les fragments, réunissons les traditions. Nous reconnaîtrons, songeant à l'énorme production artistique de l'Empire en d'autres genres, à la quantité de statues proprement dites ou de bustes-portaits qui remplissent nos musées, que, si la sculpture d'histoire a brillé d'un vif éclat, elle n'a jeté en somme que des lueurs assez intermittentes et rares. Ne nous en plaignons pas trop pour notre dessein particulier. Avec ces points de repère échelonnés de distance en distance sur une étendue de deux siècles environ, d'Auguste aux derniers Antonins, il est possible de reconstituer très nettement l'histoire du bas-relief romain, d'en suivre les phases, les changements, pour tout dire l'évolution.

Mais il y a plus. C'est le second avantage dont nous parlions, et le plus précieux : ces monuments peuvent être datés presque rigoureusement. Comme ils retracent des faits de la vie officielle, parfois considérables, jamais indifférents, ils portent souvent en eux quelque circonstance historique connue, qui permet de les situer dans le temps avec une exactitude au moins très suffisante, de les rattacher à l'ensemble des causes qui les ont produits, d'insérer chacun d'eux à son rang dans le groupe total. Bonne fortune trop peu fréquente dans l'histoire de l'art ! Combien d'œuvres, et non des moins belles, n'ont été sauvées du naufrage des siècles que pour demeurer isolées, coupées pour ainsi dire de leurs communications avec le temps et la terre d'où elles viennent ! C'est par conjecture seulement

qu'on les rapporte à un moment déterminé. Encore serait-il téméraire de fixer une date trop précise. Avec nos bas-reliefs historiques, il n'y a ni ces regrets à exprimer, ni ces hésitations à garder. Le terrain est solide : nous pouvons y marcher sans crainte.

I

Ab Jove principium. C'est Auguste, comme il convient, le maître tout-puissant, le demi-dieu, qui ouvre en personne la série. Nul peut-être dans l'antiquité, si ce n'est Alexandre, n'a exercé une pareille influence sur les destinées ultérieures de son pays et du monde. Comme Alexandre, Auguste oriente désormais l'humanité dans une direction nouvelle. Mais, placé à un tournant de l'histoire politique générale, il est aussi à un tournant de l'histoire particulière de l'art. Il est juste que dans l'allée droite, bordée de monuments, qui se déroule à présent devant nous et que nous allons parcourir, lui-même se dresse à l'entrée et commande toute cette perspective. La belle statue d'Auguste trouvée à Prima Porta, dans la villa « ad Gallinas », nous est donc, chronologiquement et logiquement, une introduction naturelle[1]. (Pl. I).

De la statue elle-même nous n'avons pas à parler, et nous ne parlerions pas, si nous ne devions noter l'attitude que le sculpteur lui a donnée. Auguste est représenté en *imperator ;* entendons ici, au sens romain du mot, le général revêtu de l'imperium, c'est-à-dire du commandement suprême. Il s'est avancé au bord de la tribune, et là, le poids du corps sur la jambe droite, le bras droit levé et tendu en avant, le regard suivant la direction de la main, il adresse un discours à ses troupes : c'est l'*adlocutio cohortium.* Quintilien, étudiant l'action oratoire, cette partie essentielle de l'éloquence antique, analyse dans le détail tous les différents mouvements de la main et les nuances

[1] O. Rayet, *Monuments de l'Art antique*, II, pl. 71 ; Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II 1, p. 24-27, fig. 2 ; Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 5, où on trouvera mentionnée toute la bibliographie. — Pour les reliefs de cuirasses en général, voir Warwick Wroth, *Journal of Hellenic Studies*, VII, 1886, et von Rohden dans les *Bonner Studien R. Kekulé gewidmet*, 1890 ; cf. également, pour la statue de Berlin, Hübner, *Winckelmanns Festprogramm*, n° 28, 1868. — Voir enfin quelques indications intéressantes dans une réponse de M. Schreiber aux théories de M. Wickhoff (*Jahrbuch des deut. Instituts*, 1896, t. XI, p. 86-89).

de sentiments qu'exprime chacun d'eux. « Ce n'est pas trop de dire, s'écrie-t-il, que les mains parlent.[1] » Rien de plus vrai. Mais dans notre statue, quand même les doigts seraient antiques, au lieu d'avoir été restaurés, il ne faudrait pas attacher au geste une signification particulière. L'auteur, sans intention précise, n'a cherché qu'un mouvement très naturel et très simple, large en même temps et d'une noble grandeur, le geste du commandement, celui qui traduisait le mieux l'autorité du général et la majesté du prince. Aussi le motif ne sera pas perdu : nous le retrouverons sur la colonne Trajane.

Auguste, en sa qualité d'imperator, a le costume de la fonction : tunique, armure, paludamentum. Or cette armure, à l'imitation sans doute de l'original en métal, la cuirasse authentique portée par Auguste, est décorée avec richesse de figures sculptées. Ce sont ces reliefs qui nous intéressent directement. Il nous est resté de l'antiquité romaine plus d'une statue cuirassée. D'Auguste même nous en avons plusieurs, dont la mieux travaillée après celle de Prima Porta est celle du musée de Berlin[2]. Nous en avons bien davantage de ses successeurs. Car le nombre des statues élevées aux princes s'accrut rapidement avec la servilité grandissante de l'Empire. Auguste déjà avait vu le peuple, moitié par reconnaissance sincère, moitié par flatterie, montrer un singulier empressement à placer son image en tous lieux. Il avait à Rome près de quatre-vingts statues d'argent, le représentant à pied, sur un quadrige, ou à cheval[3]. Qu'on juge par là de toutes celles qui lui furent dressées en matières moins précieuses comme le marbre ou le bronze, et non seulement à Rome, mais en Italie, dans l'empire entier, où aucune province ne voulait demeurer en arrière de la capitale, dans toutes les maisons particulières enfin, qui rivalisaient en une certaine mesure avec les édifices publics. Après lui, ce fut bien pis encore. Quand un empereur nouveau arrivait au pouvoir, comme c'était à chaque fois une émulation de bassesse plus grande, on cherchait, en lui élevant plus de statues qu'à son prédécesseur, et de plus colossales ou de plus coûteuses, à lui témoigner qu'on l'honorait davantage.

[1] Quintilien, XI, 3, 85-86.

[2] M. von Rohden (*Bonner Studien*, p. 13) nie que cette statue soit celle d'Auguste.

[3] Mommsen, *Res Gestae Divi Augusti*, Lat. IV, 51, 52; Gr. XIII, 7-9 et p. 67 du commentaire.

Mais la tâche devenait singulièrement difficile avec un gouvernement aussi peu stable que l'était souvent celui de Rome. La seule année 69 vit quatre princes se succéder sur le trône, et plus tard, dans l'anarchie du IIIᵉ siècle, ce fut un jeu pour les légions de faire et de défaire les empereurs. On sait le moyen expéditif qui fut imaginé : c'étaient les mêmes statues qui servaient à plusieurs reprises; les têtes seules changeaient; elles étaient mobiles et s'adaptaient après coup.

Aussi, dans le nombre assez considérable de statues cuirassées que l'on a découvertes (une centaine environ[1]), devons-nous croire que beaucoup d'entre elles étaient travaillées à l'avance. D'abord bien des torses nous sont parvenus sans tête; puis, alors même que la statue a été conservée tout entière, peut-être le torse n'était-il point fait spécialement pour l'empereur, dont il portait l'effigie sur les épaules[2]. C'est ce qui explique, d'une part, les grandes différences d'exécution que l'on observe d'une statue à une autre entre les reliefs des cuirasses (ils sont l'œuvre non d'artistes, mais de praticiens, et de praticiens plus ou moins pressés et habiles), et, d'autre part, le peu de variété qu'offrent les sujets de ces reliefs : ils tournent tous à peu près dans le même cercle, et les répliques abondent; on sent que des cahiers de modèles ont passé de mains en mains dans les ateliers, qu'il y a un répertoire courant où l'on a puisé. Voici ce répertoire : deux griffons sont ou affrontés (c'est le motif le plus simple), ou séparés soit par un candélabre, soit par des plantes et des fleurs. Quelquefois deux Barbares en costume oriental, deux Arimaspes, agenouillés devant les griffons, leur versent à boire. Tantôt deux Néréides sont montées sur des chevaux marins. Tantôt deux Victoires entourent un candélabre ou un trophée; l'une porte le brûle-parfums, l'autre s'apprête à jeter dans la flamme une boulette d'encens; au trophée elles suspendent un bouclier ou d'autres ornements, tandis que, dans le bas, deux captifs sont assis tristement. Souvent, au lieu du candélabre et du trophée, c'est un Palladium qu'elles entourent en dansant et qu'elles couronnent; la petite Pallas brandissant la lance est vue de face à la manière ancienne et reproduit sans doute l'antique idole de Troie. Ces

[1] M. Warwick Wroth (*Journal of Hellenic Studies*, VII, 1886) en a dressé une liste qui a été complétée par M. Von Rohden (*ouvr. cité*).

[2] M. Von Rohden, qui a essayé de classer chronologiquement ces reliefs de cuirasses, montre que souvent les têtes n'appartiennent pas aux statues.

motifs comportent bien quelques variantes. Ainsi les Victoires, généralement court-vêtues, ont parfois une longue tunique; parfois aussi ces déesses ailées perdent leurs ailes et deviennent alors de simples hiérodules dansant autour du Palladium dans l'attitude qu'avaient auparavant les Victoires. Ailleurs, au lieu d'un seul trophée, il y en a deux, un sur chaque côté de la cuirasse; au lieu d'être seulement assis, le captif est agenouillé et enchaîné. La scène enfin s'augmente de quelques figures: Hélios sort des flots sur son quadrige[1], ou la Terre, nonchalamment étendue, lève ses regards vers la Victoire; celle-ci s'approche tenant d'une main des palmes, de l'autre une corne d'abondance[2]. Malgré tout, ces variantes sont légères et prouvent que l'invention des sculpteurs, quand elle s'est exercée, n'est pas sortie de limites très restreintes. Même les deux ou trois représentations isolées que l'on mentionnerait (les Curètes faisant du bruit pour couvrir les cris de Jupiter enfant, un cheval surpris par un griffon et emportant son cavalier, qui, à moitié tombé, cherche à le retenir) n'infirment en rien l'opinion émise. Elles ne sont peut-être isolées que parce que nous ne possédons pas un plus grand nombre d'œuvres; c'est l'état imparfait de nos connaissances, qui seul leur donne encore une valeur particulière; et du reste, si nous cherchions en dehors des reliefs de cuirasses des points de comparaison, nous trouverions sur d'autres bas-reliefs de marbre ou d'argile des représentations analogues. Au fond, c'est toujours plus ou moins à de la production industrielle, à une routine d'atelier que nous avons affaire.

Il n'en est pas de même avec les bas-reliefs qui décorent la cuirasse de Prima Porta. Ceux-ci, n'en doutons pas, bien qu'ils soient anonymes, ont été exécutés non par un sculpteur vulgaire, mais par un véritable artiste. Tout nous le prouve. Ceci d'abord, que c'est la statue d'Auguste, le fondateur de l'Empire; puis, que la statue a été faite pour l'épouse même de l'empereur; enfin qu'elle était destinée non à quelque pièce banale du palais et à des appartements de réception où l'on ne se sent chez soi qu'à demi, mais à cette villa de la voie Flaminienne que Livie avait bâtie pour elle-même et où elle retournait avec plaisir, petite retraite de la campagne romaine, au-dessus de

[1] Statue de Cervetri (Helbig-Toutain, *Guide*, I. n° 649).
[2] Statue du Vatican (Helbig-Toutain, *ibid.*, I, n° 217).

la vallée du Tibre, qui lui rappelait d'anciens souvenirs chers, le temps de ses fiançailles avec Octave, le premier avertissement qu'elle avait reçu de ses grandes destinées futures : on est toujours plus exigeant pour ce qui doit faire partie de votre intimité. Toutes ces raisons portent à croire que l'artiste auquel on a confié la commande a été choisi parmi les plus célèbres d'alors, et, comme la statue date d'une époque où l'art se soutient à une hauteur digne d'éloges, l'ensemble forme une très belle œuvre. Ce n'est pas encore cette fabrication hâtive et mécanique des âges suivants, où l'ouvrier, chargé d'exécuter une statue qui ne devra point survivre à la popularité d'un règne éphémère, utilisera pour la cuirasse des motifs maintes fois employés, se bornant à répéter quelques figures purement décoratives. L'artiste a voulu faire ici une œuvre originale qui s'appliquât non point à un empereur quelconque, mais à celui-là seul qu'on prétendait honorer. De là des sujets qui, sous leur caractère général et décoratif, sont des allusions très particulières au gouvernement d'Auguste, à ses exploits militaires ou aux événements pacifiques de son principat, des sujets, en un mot, avant tout historiques.

Nous avons dit plus haut à quel point la restitution par les Parthes des étendards conquis sur Crassus avait ému l'opinion publique, combien cette victoire sans combat avait rempli les Romains de fierté pour eux-mêmes et d'admiration pour leur prince. La puissance impériale était donc sans limites, puisque les plus intraitables ennemis demandaient maintenant à traiter et d'eux-mêmes effaçaient l'humiliation infligée au nom romain en s'humiliant à leur tour ! Ce fut vraiment un succès national, le grand fait de guerre du règne. Est-il étonnant que nous en retrouvions le souvenir fixé sur les reliefs de la cuirasse, bien plus, que le sculpteur, au lendemain de l'événement glorieux, encore sous le coup de l'enthousiasme général, ait choisi ce motif pour en faire le centre de sa composition? Rien ne pouvait avoir pour les contemporains plus d'actualité ni mieux caractériser pour la postérité Auguste comme chef militaire de l'Empire (fig. 1).

Il va de soi que la scène sera résumée, condensée, adaptée aux proportions restreintes du cadre où elle doit s'enfermer. Deux personnages en tout : un Barbare qui personnifie la nation parthe, un officier romain qui représente Auguste et sa puissance, et le premier remettant au second une aigle

légionnaire. Mais l'essentiel est, d'abord, que ce groupe occupe sur la cuirasse une place conforme à celle que l'événement tenait dans les préoccupations du peuple romain, c'est-à-dire la place principale, et l'artiste n'y a pas manqué ; puis, que l'allusion soit claire, et elle l'est dans l'ensemble ; la présence d'un chien auprès du légionnaire peut surprendre un instant, mais on reconnaît bientôt qu'il est là, en qualité de gardien fidèle, comme le garant de la paix jurée par les Parthes et de la sécurité des frontières de l'Empire. De chaque côté du groupe central, nouvelle simplification de la réalité. A droite une femme, à gauche un homme, tous deux assis dans une attitude de tristesse, personnifient des nations domptées par Auguste. Vers la même époque la basilique de Neptune, construite par Marcus Agrippa, était ornée sur son stylobate de bas-reliefs figurant aussi des peuples vaincus[1] ; et l'on sait combien, dans l'art romain postérieur et jusque dans l'art moderne, ce mode de représentation a trouvé souvent son emploi. Procédé des plus légitimes, disons même des plus naturels, à condition toutefois d'établir une distinction, selon que la représentation est traduite par une figure virile ou une figure féminine.

Prendre un seul homme comme exemplaire de tous les habitants d'un pays, réduire une collectivité qu'il est impossible de rendre plastiquement à l'unité d'un type, lequel vaut pour le groupe tout entier, c'est là une simplification qui se présente d'elle-même à la pensée, qui devait se présenter, et dès les premiers temps, à l'art grec, éminemment généralisateur. Rappelons l'archer asiatique du fronton occidental d'Egine ; il est seul revêtu du costume asiatique, du justaucorps aux longues manches et des anaxyrides ; il suffit cependant à évoquer dans l'esprit du spectateur tous les combattants de même race. Mais personnifier une nation par une femme, ce n'est plus résumer, c'est user d'un symbole. On ne passe plus seulement du multiple au simple ; on prête une figure à qui n'en a pas ; on crée un signe visible pour rendre ce qui ne se voit pas ; on donne une forme plastique et une réalité concrète à une abstraction, l'idée abstraite d'un peuple. C'est une opération un peu plus savante de l'esprit. L'art grec y est venu

[1] Helbig-Toutain, *ibid.*, I, n° 537. Autour de l'autel élevé à Lyon en l'honneur de Rome et d'Auguste se dressaient soixante statues représentant les soixante cités gauloises qui avaient contribué au monument (Dion, 54, 32; Strabon, IV, p. 192).

aussi, mais plus tard. C'est le Sicyonien Eutychidès, élève de Lysippe, qui par sa statue de la ville d'Antioche peut être considéré comme à l'origine de toutes ces représentations, si nombreuses dans la suite, de cités et de nations[1].

Ainsi, soit pour l'homme, soit pour la femme barbares qu'il a sculptés sur la cuirasse, l'artiste du temps d'Auguste trouvait des modèles chez ses devanciers helléniques. C'était son droit d'y recourir. L'important, ici encore, est que l'on voie nettement quelle nation il a voulu personnifier. Or la clarté de l'allusion ne peut venir que des attributs mis aux mains des personnages ou des détails du costume. M. Helbig a étudié de près ces attributs et ce costume[2], et il a conclu avec vraisemblance qu'il s'agissait, d'un côté, de la peuplade germaine des Sicambres soumis par Auguste en l'an 16 avant Jésus-Christ, de l'autre, des Cantabres forcés dans leurs montagnes par Agrippa (19 av. J.-C.) et dont la réduction entraîna la pacification de l'Espagne entière. Nous nous rangeons à son opinion d'autant plus volontiers que ce sont là, comme la remise des drapeaux de Crassus, de célèbres exploits du règne, chantés par les écrivains contemporains. Horace, à deux reprises, parle des Sicambres altérés de carnage[3], et, déjà, quand l'empereur prépare son expédition, il les voit, dans son enthousiasme, traînés derrière le char du vainqueur sur la pente sacrée du Capitole. Quant aux Cantabres, leur défaite ôtait un grave souci à l'Etat, aux amis du poète, officiers et politiques, au poète lui-même, qui ne pouvait plus jouir de ses amis préoccupés[4]. Que d'ailleurs elle fût due surtout aux talents d'Agrippa, ce n'était pas une raison pour n'en point faire honneur à Auguste. Le prince triomphait pour les succès de ses lieutenants ; car c'est lui, l'imperator, qui prenait les auspices ; c'est donc lui

[1] Bien avant Eutychidès, la Grèce a connu la représentation de figures allégoriques. Dans cette voie la peinture nous ferait remonter jusqu'à la seconde moitié du v[e] siècle (Pottier, *les Représentations allégoriques dans la peinture des vases grecs*, *Monuments grecs*, 1889-1890, n[os] 17-18), et, à la suite de la peinture. la sculpture, avec Képhisodote, Scopas, Praxitèle, Lysippe, avait déjà représenté la Paix, l'Ivresse, la Persuasion, l'Occasion, toutes abstractions traduites sous une forme concrète et personnifiées. Mais Eutychidès le premier crée le motif particulier de la Ville rendue par une figure de femme, motif d'où dérive celui de la Nation et dont s'inspireront directement tant d'artistes postérieurs. Cf. Collignon, *ouv. cit.*, II, p. 485-488.

[2] Helbig-Toutain, I n° 5.

[3] Horace, *Odes*, IV, 14, 51, et 1, 35

[4] Horace, *Odes*, II, 11, 1, et III, 8, 21.

qui, en sachant rendre les dieux favorables, contribuait le plus à la victoire. Selon le mot d'Horace, il donnait au général qu'il



Fig. 1. — Cuirasse d'Auguste.
(Cliché Reimer.)

envoyait combattre non seulement des troupes et des conseils, mais la divinité comme appui[1]. Le sculpteur, en célébrant à son tour cet exploit à la gloire d'Auguste, bien loin de blesser

[1] Horace, *Odes*, IV, 14, 33.

les sentiments de la nation, ne faisait qu'exprimer dans son art ce que disaient les poètes dans leurs vers et ce que tout le monde regardait comme naturel : rien n'était plus conforme aux vieilles croyances religieuses, dont on n'acceptait plus l'esprit, mais dont on respectait encore les pratiques.

Les figures précédentes forment comme une bande horizontale qui occupe le milieu de la cuirasse. A la partie supérieure apparaissent des reliefs mythologiques et allégoriques. Les archéologues s'entendent pour reconnaître dans le vieillard barbu qui déploie un manteau au-dessus de sa tête le dieu Cælus, le ciel. Il semble découvrir la voûte céleste pour permettre au Soleil, figuré un peu à gauche sur son quadrige, de s'y élancer et de parcourir sa carrière. Le char est précédé de deux femmes : l'une qui porte une cruche est la Rosée ; l'autre, une torche dans la main gauche, personnifie les feux de l'Aurore. La zone inférieure contient également des figures mythologiques, Apollon sur un griffon avec la cithare, Diane sur un cerf avec la torche, — et une figure allégorique, la Terre, paisiblement couchée un peu plus bas qu'Apollon et Diane, le corps reposant sur le coude gauche, la corne d'abondance devant elle, à ses côtés deux enfants qu'elle nourrit.

Toutes ces allégories n'ont pas la même portée. Celles de la zone supérieure semblent n'avoir qu'un caractère strictement décoratif. Le Ciel n'est peut-être là que comme pendant à la Terre représentée au-dessous, — à moins qu'il ne faille voir dans ce motif du lever du jour une allusion à l'établissement de l'Empire, à cette aurore nouvelle qui, le lendemain de la victoire d'Actium, s'est levée sur le monde. Mais c'est une interprétation qui laisse encore place au doute. Les allusions de la partie inférieure au contraire sont transparentes, et elles s'appliquent directement à Auguste. Nous retrouvons ici ce que nous avons déjà signalé pour les sujets militaires, le désir qu'a le sculpteur de ne point faire une armure banale, pouvant être endossée par un imperator quelconque, mais d'approprier son œuvre à sa destination spéciale, d'en faire la cuirasse d'Auguste et de nul autre. Ainsi ce n'est pas sans intention qu'Apollon et Diane ont été choisis parmi les dieux de l'Olympe. Le culte de l'empereur pour Apollon est bien connu ; c'était sa divinité préférée, celle qui avait combattu pour lui contre Antoine, qui continuait à veiller particulièrement sur sa fortune, et qu'il honorait en retour d'une dévotion parti-

culière. Le temple qu'il lui éleva sur le Palatin fut le témoignage le plus magnifique, non le seul, de sa reconnaissance : dix ans plus tard, il donnait les Jeux séculaires (17 av. J.-C.). Diane, naturellement, bénéficiait en toute occasion de la faveur dont son frère était l'objet ; mais nulle part peut-être elle ne lui fut plus étroitement associée que pendant ces jeux sacrés qui accompagnèrent le renouvellement du siècle. Dans l'hymne qui fut demandé à Horace, ce sont les deux enfants de Latone réunis, confondus, que le poète invoque pour la prospérité de l'empire et dont il célèbre les louanges[1]. Le chœur qui chantait le *Carmen sæculare* était composé de neuf jeunes filles aussi bien que de neuf garçons, et, dans tout le cours de la pièce, Diane joue à l'égard des jeunes filles le rôle de divinité protectrice qu'Apollon remplit vis-à-vis des jeunes garçons. Célébrés tantôt séparément par chaque demi-chœur, tantôt simultanément par le chœur tout entier, la sœur et le frère entendent tous ces enfants des meilleures familles[2], l'orgueil de la cité, leur transmettre les remerciements de cette Rome qu'ils ont faite de siècle en siècle si puissante et si glorieuse. Car c'est bien Rome, la suite ininterrompue de sa fortune, sa grandeur actuelle, qui est le prétexte de la fête ; mais cette grandeur vient finir à Auguste, cet éclat rejaillit sur la personne du prince dont les destinées sont unies à celles de sa ville ; c'est donc Auguste, en définitive, que la fête glorifie. Il était naturel que de cette imposante cérémonie le sculpteur retînt quelque chose ; elle avait eu un retentissement extraordinaire, elle avait ajouté à la majesté et au prestige de l'empereur : de toutes façons c'était une grande date du règne. Si l'on voulait résumer sur la cuirasse l'histoire du principat dans ses momentsles plus solennels, la présence d'Apollon et de Diane devait y être nécessairement indiquée.

Enfin l'allégorie de la Terre achève le tableau et donne l'impression dernière. Car l'attitude de cette figure est celle du calme et de la paix ; et la paix, telle était bien la conséquence des victoires d'Auguste et de son sage gouvernement intérieur. Plus de guerres ni civiles, ni étrangères : l'ordre partout et la tranquillité. On pouvait désormais se remettre au travail, reprendre la charrue abandonnée ou la rame délaissée.

[1] Horace, *Chant séculaire*, v. 1, 75.
[2] Id., *Odes*, IV, 6, 31.

Un jour, raconte Suétone[1], le prince longeait les rivages de Pouzzoles, quand les matelots d'un navire d'Alexandrie, vêtus de robes blanches, couronnés de fleurs, vinrent le trouver, et brûlant devant lui de l'encens : « C'est par toi que nous vivons, s'écrièrent-ils, par toi que nous naviguons sans crainte, par toi que nous jouissons de notre liberté et de nos biens. » Les laboureurs pouvaient lui tenir le même langage et dire, pleins de reconnaissance, par la bouche d'Horace : « Le bœuf erre en sûreté au milieu des campagnes; Cérès et la Fécondité couvrent les champs de récoltes[2]. — Que la Terre fertilisée, riche maintenant de blés et de troupeaux, fasse don à Cérès d'une couronne d'épis[3]. » N'est-ce pas un sentiment analogue qui a inspiré le sculpteur? N'est-ce même pas à des images toutes semblables qu'il a eu recours? Puisque la paix a développé la prospérité et la richesse, il a représenté la Terre avec la corne d'abondance, et les deux enfants, qui jouent aux côtés de la déesse, indiquent qu'elle est la mère féconde du genre humain, comme elle est la mère féconde des moissons : *Magna parens frugum... magna virum*[4].

Tels sont les reliefs qui décorent la cuirasse d'Auguste. La composition est vraiment remarquable, simple, claire, complète. Au milieu, des personnages humains et des motifs empruntés aux victoires du prince et destinés à célébrer sa gloire guerrière. En haut et en bas, leur servant de cadre, des figures divines ou allégoriques. Parmi celles-ci, les unes évoquent le souvenir d'un grand événement pacifique, la pompeuse célébration des Jeux séculaires (c'est un pendant aux exploits militaires des scènes centrales), les autres symbolisent le gouvernement d'Auguste en général, les bienfaits du régime nouveau, les résultats si grands déjà obtenus, les espérances plus grandes encore que l'univers conçoit. Tous les aspects de ce gouvernement ont donc été rendus par le ciseau du sculpteur, et, à regarder ces reliefs, nous recevons sous la forme plus condensée qu'exige la traduction plastique la même impression qu'à parcourir la littérature contemporaine. Aussi bien, on l'a vu, c'est Horace, le chantre de toutes les actions

[1] Suétone, *Auguste*, 98.
[2] Horace, *Odes*, IV, 5, 17.
[3] Id., *Chant séculaire*, v. 29-30.
[4] Virgile, *Géorgiques*, II, 173.

impériales, qui nous a permis, presque à chaque pas, de commenter les figures de marbre. Nous avons là, sous les yeux, en raccourci, le règne entier d'Auguste à une date déterminée. Et cette date n'est pas bien difficile à établir : les motifs sculptés sont si précis qu'ils nous donnent toutes les indications nécessaires. C'est l'an 20 avant Jésus-Christ que les Parthes restituèrent les étendards de Crassus. L'année suivante, Agrippa terminait définitivement la guerre des Cantabres. Les Jeux séculaires furent célébrés l'an 17 avant notre ère; et, l'an 16, Auguste n'eut qu'à paraître en Gaule pour faire rentrer dans leurs forêts les Sicambres révoltés. On ne se trompera donc pas en plaçant aux environs de cette dernière année l'exécution des reliefs de la cuirasse. Ce moment marquait l'apogée du règne. La fortune jusque-là avait continuellement souri au prince, et il ne semblait pas qu'elle dût jamais cesser de lui être favorable. Aussi, après une première période de dix ans, le Sénat et le peuple venaient-ils de lui renouveler avec joie ses pouvoirs pour cinq autres années. On comprend que, travaillant à la même époque, le sculpteur de la cuirasse n'ait pu se soustraire à cette disposition des esprits ni s'empêcher de refléter dans son œuvre, par le choix des motifs, l'ivresse générale.

Résumons en terminant les caractères de nos bas-reliefs et retenons-les bien, s'il est vrai, comme nous le verrons par la suite, que nous devions les retrouver sur les autres monuments postérieurs. Ces reliefs contiennent déjà, et du premier jour, tout ce qui sera la matière de ce que nous avons appelé le « bas-relief historique » : des scènes de guerre et des événements pacifiques, l'histoire extérieure comme l'histoire intérieure du pays, la vie entière de la cité dans ses manifestations officielles et le règne du prince dans ses moments les plus glorieux, tout ce qui pour l'une et pour l'autre, pour Rome et l'empereur associés et confondus, est motif de fierté, occasion de joie et de triomphe. Au milieu de ces scènes de la vie réelle interviennent des scènes allégoriques et des personnages symboliques : second élément qui peut paraître étrange et même en contradiction avec le génie romain épris avant tout d'exactitude, de vérité, de réalisme, mais qui ne disparaîtra jamais entièrement. Enfin la représentation du lieu de la scène, des fonds de paysage, du décor, des accessoires, se fait déjà

jour; et ceci est très important, car l'élément pittoresque est une des caractéristiques les plus essentielles du bas-relief historique. Le terrain est indiqué; les figures ne restent pas suspendues en l'air, simplement appliquées sur le fond; elles ne reposent plus seulement, comme dans les reliefs grecs, sur une ligne droite horizontale, la ligne architecturale de l'édifice lui-même : elles ont un support réel. Les végétaux commencent à y avoir aussi quelque place : aux pieds de la déesse couchée qui symbolise la terre, une tige, un fruit à tête de pavot annoncent l'apparition des choses de la nature. Les reliefs même n'ont pas partout la même hauteur; il y a des inégalités, de brusques passages d'une épaisseur à une épaisseur moindre. Certaines parties, comme les têtes du bord supérieur, les personnages de la zone du milieu ou les jambes antérieures du cheval droit attelé au quadrige du Soleil, viennent en forte saillie. D'autres, au contraire, telles que la Terre, Apollon et Diane, sont presque aplaties sur le fond. Ces hauteurs différentes sont nécessaires pour donner de la profondeur au relief et le distribuer sur plusieurs plans; et la multiplicité des plans, comme la profondeur du relief, est à son tour nécessaire pour donner de la vérité aux fonds de paysage et les situer à leur place. Peut-on dire qu'il y ait sur nos reliefs plusieurs plans? Ce serait aller trop loin. Cependant on sent bien, par exemple, que le chien de l'officier romain est de l'autre côté de son maître; de même les chevaux du char sont à une distance inégale pour l'œil du spectateur : ils s'enfoncent graduellement du premier au quatrième. Ce n'est là encore, si l'on veut, qu'une indication de perspective, mais l'indication est précieuse : les artistes suivants en feront leur profit.

N'exagérons rien assurément : il demeure un grand intervalle entre les sculptures de la colonne Trajane et celles de la cuirasse d'Auguste. D'Auguste à Trajan ces scènes militaires, encore si condensées, réduites à l'indispensable, traduites simplement par voie d'allusions, vont s'étendre, déployer leurs masses de combattants et prendre une ampleur singulièrement plus conforme aux proportions de la réalité. Les scènes pacifiques se dégageront du voile de la mythologie et seront représentées directement; une fête, un sacrifice seront rendus par les personnages humains qui y ont pris part, non plus par la divinité en l'honneur de qui l'on a célébré le sacrifice ou la fête. Les allégories elles-mêmes seront moins nombreuses. La partie

pittoresque surtout deviendra infiniment plus considérable. Si tout à l'heure nous en avons signalé la présence, il convient d'apporter maintenant les restrictions nécessaires. Le sol est indiqué sous les pieds des personnages, mais timidement. Les végétaux sont rendus, mais avec maigreur, et la plante représentée n'est qu'une tige sans feuille. Certaines parties des figures sont plus saillantes que d'autres ; mais peut-être n'y faut-il point voir une intention bien profonde du sculpteur, et cette inégalité dans la hauteur des reliefs tient-elle tout bonnement à l'inégalité de la surface même sur laquelle ils s'enlèvent ? Si le fond avait été uni et plat, tous les personnages auraient reçu sans doute une faible et, en tout cas, une égale épaisseur. Seulement la cuirasse épouse étroitement les formes du corps ; elle se moule sur les pectoraux qui la font bomber, suit la dépression du bas du thorax, devient saillante de nouveau avec le ventre et les hanches. Selon que les figures se trouvent placées à une saillie ou à une dépression de l'armure, le relief en est plus ou moins accusé. Elles ne se courbent pas avec les courbures de la cuirasse. Ce n'est pas elles dont la surface extérieure s'élève ou s'abaisse ; c'est le fond qui s'avance ou se retire. Il n'en sera plus de même dans la suite, où les différences d'élévation des reliefs seront dues à une réelle différence de plans.

Nous ne fermons donc pas les yeux à ce qui est si évident ; malgré tout, en dépit des dissemblances, l'essentiel subsiste, qui rattache à la cuirasse d'Auguste les œuvres postérieures. Le bas-relief ira se développant ; il marchera, évoluera ; mais il marchera dans les mêmes voies ; son évolution se fera régulière et rectiligne, si je puis dire, complétant, ne modifiant rien de ce qui a été établi au début. Les sculptures de Prima Porta, les premières en date du genre historique, sont le germe de la colonne Trajane avec tous ses caractères et tous ses éléments. Voilà quelle en est l'importance, et c'est notre excuse pour nous y être arrêté si longtemps.

II

Suivons le développement du genre ; il est conforme, disons-nous, aux principes posés dès le début. Un autre monument d'une date certaine, lui aussi, nous permettra de nous en rendre compte : c'est l'autel de la Paix Auguste (*Ara Pacis Augustæ*), de peu d'années postérieur à la statue de la villa de Livie. L'an 16 avant notre ère, Auguste était parti pour la seconde fois dans les Gaules, où l'appelait la révolte des Sicambres. Il n'eut pas de peine à la dompter : il lui suffit de se montrer. Mais au lieu de rentrer tout de suite à Rome, il profita de sa présence en Occident pour régler sur place, et d'une façon définitive, les affaires de Gaule et d'Espagne. Son premier voyage dans ces provinces, après Actium, avait duré trois ans[1] ; celui-ci le retint trois autres années hors de sa capitale. En Italie cependant on était impatient de le revoir ; on faisait des vœux pour son retour. « Reviens, lui disait Horace, interprète comme toujours du sentiment public ; depuis trop longtemps déjà tu es absent. Semblable au printemps, tu ramèneras pour nous des jours plus agréables et des soleils plus éclatants[2]. » C'est pour fêter ce retour tant désiré et pour exprimer la reconnaissance du peuple envers le prince que le sénat décréta d'élever en son honneur, au Champ de Mars, un autel de la Paix où les magistrats, les prêtres et les vierges vestales devaient célébrer un sacrifice annuel[3]. L'autel fut construit le 4 juillet de l'an 13 avant Jésus-Christ (741 de Rome) et dédié, sous les consuls Drusus et Crispinus, le 30 janvier de l'an 9 (745)[4]. Il se dressait près de l'horloge d'Auguste, là où se trouvent aujourd'hui l'église San Lorenzo in Lucina et le palais Fiano (anciennement palais Ottoboni).[5]

[1] Horace, *Odes*, IV, 5.

[2] De la fin de 27 à la fin de 24.

[3] Mommsen, *Res gestae divi Augusti* (Lat. II, 37-42, et Gr. VI, 20-23, VII, 1-5), p. 31 du Commentaire.

[4] *Corpus inscriptionum latinarum*, I, p. 324 et 313 (*Fasti Amiternini et Fasti Praenestini*) ; p. 395[2] des *Commentarii diurni*.

[5] Sur l'*Ara Pacis Augustae*, voir Von Duhn, *Annali dell' Instituto di corrispondenza Archeol.*, 1881, p. 302 et suiv., et *Monumenti inediti*, XI, pl. XXXIV-XXXV ; Petersen, *Römische Mittheilungen*, IX (1894), p. 171-228, et X (1895), p. 138-145 ; Schreiber, *Jahrbuch des deut. Instituts*, XI (1896), p. 89-96.

Le souvenir s'en était conservé dans l'inscription d'Ancyre, mais il semblait que le monument lui-même eût disparu tout entier. On se trompait : on en possédait des fragments sans le savoir, fragments disséminés un peu partout, il est vrai, à Florence, à Paris, à Rome même en divers endroits, à la villa Médicis, au Vatican, dans le palais Fiano. Cette dispersion si fâcheuse provenait de deux causes : d'abord les fouilles avaient été exécutées d'une façon irrégulière, à des intervalles souvent très éloignés, la première avant 1550, la deuxième en 1568, la troisième seulement en 1859; de l'une à l'autre on avait oublié les résultats précédemment obtenus et perdu de vue les œuvres mises au jour. Puis des ventes avaient fait souvent passer en des mains étrangères une partie des découvertes; c'est ainsi que le cardinal Ricci de Montepulciano, en 1569, avait acquis un certain nombre de fragments pour le compte du grand-duc Cosme de Médicis et que le cardinal Ferdinand de Médicis en avait acheté trois autres plus tard, en 1584, à la vente des collections de la famille Valle-Capranica[1]. Seul le produit des fouilles de 1859 était resté au palais Fiano, sur le lieu même de la découverte. Dütschke fut le premier à reconnaître que les reliefs conservés aux Offices de Florence avaient tous une origine commune[2]; mais il ne put déterminer de quel monument ils faisaient partie. Von Duhn reprit la question et alla plus loin[3]; il montra non seulement que les fragments des Offices ne formaient pas un ensemble complet et qu'il fallait leur adjoindre les fragments romains de la villa Médicis, du palais Fiano et du Belvédère, mais que tous les morceaux de Florence, de Rome et de Paris n'étaient que les débris de cet autel de la Paix Auguste mentionné dans le testament d'Ancyre. Même art très caractéristique, même facture, mêmes sujets, dimensions le plus souvent identiques : il n'y avait pas à s'y méprendre. Et comme pour achever la démonstration, des dessins du XVIe siècle, pris au moment de la découverte, la plupart de la même main, réunissaient sur

[1] Les Médicis eux-mêmes avaient emporté à Florence quelques-uns de leurs achats, tandis qu'ils en laissaient d'autres à leur villa du Pincio; l'éparpillement et la confusion augmentaient.

[2] Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, III, p. XI et suiv.

[3] Von Duhn, dans les *Miscellanea Capitolina* pour le jubilé de l'Institut de Correspondance archéologique, 1879; puis dans les *Annali* de ce même Institut, 1881, p. 302.

le même papier ce que le hasard des circonstances avait ensuite dispersé.

On peut distinguer deux groupes dans ces fragments : les bas-reliefs historiés, à personnages, et les bas-reliefs ornementaux. Les premiers, rapprochés les uns des autres, composent une espèce de longue frise[1]. Les seconds comprennent eux-mêmes deux sortes de motifs : des festons suspendus de chaque côté à des bucrânes, ou, sur des plaques de plus grandes dimensions, de très belles fleurs et arabesques. Le premier groupe, le seul, à vrai dire, qui nous intéresse directement, a pour sujets quelques scènes de sacrifice et surtout une majestueuse procession d'hommes, de femmes, d'enfants (fig. 2). L'identification des personnages du cortège est rendue difficile parce que beaucoup des têtes ont disparu ; celles que l'on voit aujourd'hui sont généralement des restaurations. Il n'est pas douteux cependant que dans le nombre aient figuré les plus hauts magistrats de la cité[2], les consuls, les préteurs accompagnés de leurs licteurs, des représentants du sénat, puis des prêtres, des flamines notamment, coiffés de l'*apex* ou bonnet sacerdotal[3], enfin des servants du culte, des *camilli*, jeunes garçons de bonne famille préposés aux sacrifices et reconnaissables à leurs attributs, la boîte d'encens ou le dieu lare qu'ils portent dans leurs mains[4]. M. Petersen, le dernier interprète de l'Ara Pacis, croit même retrouver sur ces reliefs la maison d'Auguste, la *domus divina*, presque tout entière[5]. Sur deux fragments en effet qu'il juxtapose, une dizaine de personnages paraît former comme un groupe de famille. La scène, selon lui, a une liaison qui n'existe pas au même degré dans les autres parties de la frise ; elle a surtout un très grand caractère d'intimité. Certains détails sont charmants de grâce familière et naïve ; un petit garçon se suspend à la toge d'un personnage déjà vieux, sans doute son grand-père, et, sentant une main se poser sur sa tête, se retourne vers la jeune femme qui le

[1] C'est le terme dont se sert M. Petersen (*ouvr. cité*, p. 183), tout en faisant remarquer que le mot est détourné un peu, on le verra, de son acception ordinaire.

[2] Von Duhn, *Annali dell' Instituto*, 1881, p. 315-316 ; Helbig-Toutain, I, n° 156.

[3] Petersen, *loc. cit.*, p. 198.

[4] Petersen, *ibid.*, p. 198 ; von Duhn, *ibid.*, p. 317.

[5] Petersen, *ibid.*, p. 198-199.

suit[1]; un autre, par un joli geste d'enfant joueur, saisit deux doigts de sa mère. Au milieu de ce cortège si généralement sévère de tenue et grave de maintien, ces motifs, résultat d'une aimable observation de la réalité, font un agréable contraste : c'est une détente et un sourire. Sur qui donc le sculpteur aurait-il pris la peine, par cet effet de contraste, d'appeler l'attention,



Fig. 2. — Fragment de procession de l'Ara Pacis.
(Cliché Alinari.)

sinon sur la famille impériale elle-même, surprise dans un moment d'abandon? Ce personnage âgé, empreint d'une si grande distinction, qui dépasse les autres de la taille et semble être le chef du groupe, ne serait-ce pas l'empereur lui-même? Ainsi pense M. Petersen, et il donne tous les noms : après Auguste, voici Lucius César, Livie, Drusus et Germanicus, les deux Julie, Tibère, etc. C'est être bien précis sur de bien faibles indices. Auguste n'avait que quarante-neuf ans à cette époque; on se le figure presque encore dans la plénitude de ses forces :

[1] En réalité, c'est un jeune homme du second plan, non la femme, qui a ce geste bienveillant et protecteur.

il faut convenir que cette idée s'accorde assez mal avec les rides et l'aspect vieilli de celui qui est censé le représenter. Puis, si nous avons là une suite de portraits, ces portraits, — et M. Petersen lui-même en fait la remarque, — sont idéalisés; les visages ont une élégance, une noblesse presque uniforme, sous laquelle il paraît malaisé de ressaisir la véritable individualité de chacun. Ce style proprement académique, qui marque toutes les œuvres du temps d'Auguste, trouve ici une de ses plus complètes expressions; mais il nous empêche justement d'établir, entre le groupe de figures en question et les personnages de la maison impériale, autre chose qu'une relation de nombre et d'âge très générale et très vague. Il ne faut pas vouloir trop prouver. Bornons-nous à dire que des membres de cette famille doivent faire partie du cortège, sans chercher à déterminer lesquels ; et dans ces limites l'hypothèse est vraisemblable. Est-ce même une hypothèse? Pour fêter le retour de l'empereur, ces personnages ont leur place tout naturellement marquée dans les rangs de la procession à côté des différents ordres de l'Etat : c'est la cité tout entière qui se rend au sacrifice d'actions de grâces. — Monument public, cérémonie officielle, personnages historiques, voilà bien des raisons pour que l'autel de la Paix appartienne à notre étude.

Quant à ordonner les bas-reliefs, à retrouver la disposition des fragments entre eux et par rapport avec le monument lui-même, à reconstruire en un mot l'ensemble architectonique tel qu'il a pu exister, la tâche est ardue et le résultat, en l'état actuel de nos connaissances, ne sera jamais une certitude; les matériaux mis au jour ne sont pas assez complets. Au lieu d'une exploration conduite avec méthode et poussée à fond, il n'y a eu, nous l'avons dit, que des fouilles menées au hasard, par à-coups, insuffisantes. Mais on ne se résigne pas à ignorer. Peut-être même une certaine obscurité ne fait-elle qu'irriter les recherches. C'est bien une loi de notre nature que, moins on sait, plus on est curieux de savoir. Les archéologues ont donc essayé de combler les lacunes et de suppléer, par voie d'induction, à ce que les bas-reliefs ne nous disaient pas sur eux-mêmes.

Von Duhn, qui, le premier, les a rapportés au monument original, partit de cette idée *à priori* que l'Ara Pacis était construit sur le modèle du grand autel de Zeus découvert peu aupa-

ravant à Pergame[1]. Il répartissait les fragments de la procession sur les deux côtés longs de l'*Ara*, ceux où les personnages marchent de gauche à droite sur le côté oriental, le long de la voie Flaminienne (le Corso actuel), les autres, où les personnages se dirigent de droite à gauche, sur le côté occidental, près de la petite place où s'élevait l'obélisque d'Auguste. De la sorte, les deux parties du cortège, divisées au sortir de la ville et s'avançant sur deux lignes parallèles, se réunissaient à l'entrée de l'autel, sur le côté septentrional, pour recevoir l'empereur, qui précisément rentrait par la porte Flaminienne, c'est-à-dire par le Nord, dans sa capitale. Les autres reliefs à personnages, c'est-à-dire les scènes de sacrifice, ayant une hauteur un peu moindre (1^m,53 au lieu de 1^m,60), ne pouvaient pas être rangés à côté des scènes de procession. Von Duhn, poursuivant toujours son analogie avec Pergame, les faisait servir en manière de balustrade à la décoration de l'escalier qui conduisait sur la terrasse de l'autel. Comme ils sont travaillés, il est vrai, des deux côtés et portent au revers des festons suspendus à des bucrânes, il fallait supposer l'escalier non point engagé dans l'autel lui-même, mais extérieur et libre; autrement la balustrade n'aurait pas été vue sous ses deux faces. Quant aux fragments ornementaux (arabesques, fleurs, acanthes), ils ornaient, d'après von Duhn, le mur postérieur de l'autel, tourné vers la ville.

M. Petersen n'a pas eu de peine à montrer que cette reconstruction du monument, d'ailleurs ingénieuse, était en grande partie arbitraire, et qu'elle témoignait plus de l'imagination de l'archéologue que d'une exacte appréciation des matériaux livrés par les fouilles. D'abord l'analogie avec le grand autel de Zeus n'est rien moins que prouvée, sans compter que la restauration du monument pergaménien lui-même laisse encore place à bien des doutes. Puis la différence, établie par von Duhn entre les scènes de procession et les scènes de sacrifice, et qui repose tout entière sur la hauteur différente des fragments conservés, tombe d'elle-même, dès que l'on s'aperçoit que les mesures ont été mal prises. Ces fragments ont tous 1^m,55 et non point tantôt 1^m,60 tantôt 1^m,53. Dès lors ils ont pu figurer sur le monument les uns à la suite des autres

[1] Von Duhn, *loc. cit.*, p. 303 (voir aussi p. 305, 307). — M. Wickhoff dans son *Introduction* à la *Wiener Genesis* adopte les vues de von Duhn, p. 20.

et faire partie d'un seul et même groupe. Enfin les scènes de procession, aussi bien que les scènes de sacrifice, étaient primitivement travaillées sur le revers et ornées de festons. Seulement, lors de la découverte, on dut scier un certain nombre de blocs pour en faciliter le transport. C'est le cardinal Ricci, préposé aux achats des Médicis, qui donna cet ordre, et c'est lui-même qui nous l'apprend dans sa correspondance. Les plaques de marbre furent donc sciées, non pas dans leur longueur évidemment, comme von Duhn l'a pu croire, mais dans leur épaisseur. Tantôt l'une des moitiés s'est perdue, tantôt les deux; quelquefois aussi elles nous sont parvenues l'une et l'autre, mais alors elles se sont trouvées séparées, placées par le hasard des transports dans des endroits très différents, dans des villes éloignées où l'on n'avait pas l'idée d'aller les reprendre pour les rapprocher. Il faut les y reprendre cependant et les remettre dos à dos en quelque sorte pour reconstruire le bloc original. Et alors, du même coup, nous détruisons l'hypothèse fondamentale de von Duhn, que les scènes de procession ornaient les parois latérales de l'autel: du moment qu'elles étaient travaillées des deux côtés, elles n'ont pu servir de revêtement à une muraille.

En réalité, nous n'avons point affaire ici à la décoration de l'autel lui-même, dont il ne s'est rien conservé[1]. Ce que l'on a découvert, ce sont les fragments de l'enceinte qui entourait cet autel. Conjecture encore, dira-t-on; hypothèse substituée à une autre. Sans doute, et j'ai commencé par reconnaître qu'il nous manque trop d'éléments pour aboutir à une conclusion définitive. Mais cette nouvelle hypothèse s'appuie sur des mesures et des observations plus exactes; elle a l'avantage d'expliquer un grand nombre de faits, et, en attendant mieux, elle garde sa valeur importante. Supposons donc une enceinte quadrangulaire, de 10 mètres de côté, avec une porte au milieu de la façade antérieure (fig. 3). Comme les personnages ne sont pas animés du même mouvement sur les différentes plaques de marbre, mais se dirigent tantôt à droite, tantôt à gauche, il est clair (von Duhn l'avait déjà bien vu) que la procession dédoublée occupait deux des faces parallèles de l'enceinte, vraisemblablement les deux faces latérales; elle venait de la ville, c'est-

[1] C'est pour s'être enfermé dans cette idée qu'il s'agissait de l'autel lui-même, que von Duhn s'est perdu.

à-dire de la face postérieure, où elle s'était divisée, puis, se déroulant à travers les rues, elle s'avançait jusqu'à la porte d'entrée. Si le sculpteur de l'Ara Pacis a songé à quelque modèle grec antérieur, ce n'est pas au grand autel de Pergame, c'est au Parthénon. C'est en effet l'admirable frise des

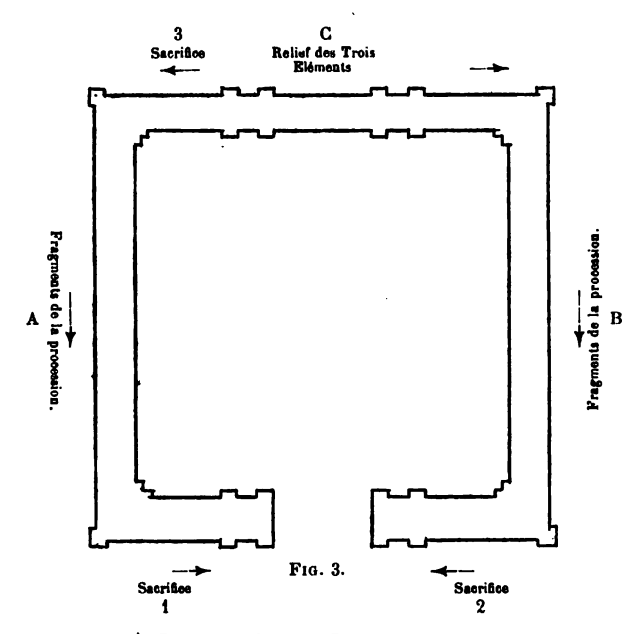


Fig. 3.

A Fragments du Louvre, de Florence, du Vatican.
B Fragments de la Villa Médicis et des Offices de Florence.
C Fragment de Florence.

1 et 2, Fragments de la Villa Médicis. — 3, Fragments de Florence.

Panathénées que rappelle cette disposition, simple et savante à la fois, des figures. Mais il s'en est inspiré, il n'a pas copié servilement. Au Parthénon les groupes se répètent identiques sur les faces nord et sud, avec raison peut-être, puisque chaque file n'est que la moitié du cortège dédoublé et que, si l'on supprime en pensée l'épaisseur de l'édifice, on doit retrouver, comme dans la réalité, les mêmes personnages marchant côte à côte. L'artiste romain n'a pas tenu compte de ce détail, parce qu'en fait on ne peut jamais considérer d'une seule vue les deux parois de l'enceinte : il se contente d'une symétrie générale. Chacune des deux processions est d'abord composée

d'hommes seuls, puis de femmes et d'enfants beaucoup plus que d'hommes ; mais dans ces groupes les personnages ne se répondent pas de part et d'autre avec une rigoureuse exactitude. Ainsi la procession de gauche (je suppose le spectateur placé devant la porte d'entrée) ne comprend que des personnages civils ; dans celle de droite au contraire, presque tous les personnages des premiers rangs portent des attributs du culte, et successivement défilent un camille, un flamine qu'accompagnait sans doute sur une plaque perdue le collège sacerdotal, deux autres personnages coiffés de l'*apex*, un homme muni d'une hache (fig. 2). — Quant aux scènes de sacrifice qui représentent des victimaires conduisant un taureau ou s'apprêtant à le frapper, elles ne forment pas le corps de la frise, mais elles en sont le complément indispensable et la conclusion naturelle : toute la cérémonie aboutit à l'acte religieux du sacrifice. Autant il aurait peu convenu de les placer sur les parois latérales dont il fallait réserver la longue surface ininterrompue au cortège lui-même, autant il était conforme à l'ordre des circonstances et aux usages rituels de les faire figurer sur la paroi antérieure de l'enceinte. Sur deux d'entre elles les personnages se regardent : ces deux plaques devaient être en pendant de chaque côté de la porte centrale.

Restent, comme reliefs à personnages, une plaque portant une troisième scène de sacrifice et un relief dont je n'ai pas encore parlé, que l'on s'étonne tout d'abord de rencontrer au milieu de cet ensemble, et que j'appellerai, pour abréger, le bas-relief des Trois Eléments. Le troisième fragment de sacrifice est lui-même d'un caractère nouveau et peut être mis à part des deux autres (Pl. II). Tandis que sur ceux-ci les sacrificateurs, les adorants et la victime, occupent le cadre presque entier de la plaque et que le décor se limite à la silhouette d'un temple visible à l'arrière-plan, temple sans doute voisin de l'Ara Pacis et que longeait le cortège avant d'arriver au terme de son parcours, ici le paysage et les fonds pittoresques jouent un rôle important. Toute la partie gauche du relief est remplie par une roche élevée qui décrit un cintre vers la droite et revient ainsi surplomber la tête des deux victimaires conservés. Le rocher porte un petit sanctuaire où apparaissent à mi-corps, sur la façade antérieure, deux divinités, l'une barbue, l'autre imberbe, toutes deux vêtues d'un manteau et tenant un sceptre et une patère. Un sanctuaire sur un rocher ne pouvait se rencontrer

dans la plaine du Champ de Mars, près de l'Ara Pacis. Il faut donc le supposer situé à une assez grande distance, sur l'une des collines qui dominent le Forum. M. Petersen le place sur le versant des Carènes, près du temple de la déesse Tellus, et croit que les deux divinités auxquelles il est consacré sont en relation avec la Terre et président, comme elle, à la fécondité des champs. Il va même jusqu'à nommer ces divinités et propose d'y reconnaître Vediovis et Saturnus. Nous ne le suivrons pas jusque-là; mais nous acceptons son explication sur le caractère rustique du sanctuaire et des dieux qui le protègent. Elle a le mérite de rattacher tous les détails de la scène à la destination générale du monument, la Paix ayant eu pour premier résultat de développer l'agriculture[1]. Elle rattache de plus cette scène de sacrifice au bas-relief des Trois Eléments, union nécessaire pour achever l'harmonie générale de la composition.

Le relief des Eléments tire son nom du sujet qu'il représente[2]. Ce sont trois femmes, trois personnifications allégoriques, l'Air, la Terre et l'Eau, comme le prouvent leurs attributs. Les allégories de l'Air et de l'Eau, à gauche et à droite, sont en effet assises, l'une sur un cygne aux ailes déployées, l'autre sur un dauphin. Quant à la troisième, les fruits et les fleurs qui l'entourent, la vache et la brebis qui reposent à ses pieds, les deux enfants qui jouent sur ses bras, montrent assez qu'elle est la Terre nourricière, la mère des moissons, des animaux et du genre humain. Elle forme, sur un rocher, le centre de la composition: les deux autres figures lui sont subordonnées. Pour bien marquer cette dépendance, le sculpteur a donné à la Terre des proportions plus grandes, une taille plus élevée, quelque chose de plus majestueux; elle domine véritablement l'ensemble, attire à elle toutes les lignes du relief. L'Air et l'Eau sont des personnages indispensables assurément, puisqu'ils aident à l'éclosion universelle, et que, comme le disait par avance Horace dans son Chant séculaire, « les moissons gran-

[1] C'est ce qu'Ovide et tous les Romains répétaient à l'envi: « La Paix, la chevelure couronnée du feuillage d'Actium, nourrit Cérès; Cérès est la fille de la Paix » (*Fastes*, I, 704).

Pax Cererem nutrit, pacis alumna Ceres.

[2] Envoyé par le cardinal Ricci au grand-duc Cosme de Médicis comme échantillon de neuf morceaux trouvés au palais Ottoboni-Fiano, il est actuellement encastré aux Offices de Florence, dans la salle des Inscriptions, n° 291.

Bibl. des Éc. Fr. d'Athènes et de Rome Phototypie Berthaud

AUTEL DE LA PAIX AUGUSTE

Scène de sacrifice

(Cliché Tempsky)

dissent sous la pluie salutaire et sous l'haleine des vents[1] » ; ils servent à féconder la Terre, mais c'est la Terre qui demeure le personnage principal ; et la représenter paisible, heureuse et prospère, c'était recourir à un motif plein de convenance pour une œuvre qui avait comme but la glorification des bienfaits du gouvernement impérial.

Quelle place donnerons-nous à ces deux derniers fragments sur le mur d'enceinte de l'Ara Pacis? Nous n'avons plus le choix, les faces latérales étant occupées par les deux files du cortège dédoublé, la face antérieure par les deux premières scènes de sacrifice. Il reste qu'ils aient formé la décoration de la façade postérieure. Or cette place, imposée par la disposition des plaques précédentes, se trouve être en même temps la place la mieux appropriée aux deux fragments qui nous occupent. Le bas-relief des Eléments, parce qu'il diffère de toutes les autres parties de la frise et possède une composition nettement ramassée autour d'un centre, doit servir à la représentation tout entière ou de point de départ ou de point d'arrivée. Il ne peut être à la tête du cortège ; la déesse vers laquelle s'acheminent tous ces graves personnages, c'est la Paix, non la Terre. Mais à la fin de la procession n'a-t-il pas sa place naturelle? Il sépare alors les deux moitiés de la *pompa*, dont les rangs s'ouvrent à droite et à gauche, pour se déployer ensuite et défiler sur chacun des côtés de l'enceinte. La procession n'est pas liée directement au relief des Eléments. Bien que ceux-ci soient représentés sous des formes humaines et qu'il y ait entre eux et la destination de l'édifice une relation évidente, le passage de l'allégorie à la pleine histoire, malgré tout, eût été un saut par trop brusque. Il fallait une transition ; cette transition, c'est justement la troisième scène de sacrifice où deux victimaires conduisent un porc à l'autel, et qui est dominée par le rocher et son sanctuaire rustique. Ici, plus de personnages surhumains, mais la vraie humanité prise dans ses occupations quotidiennes : voilà le lien du sacrifice avec la procession proprement dite.

Voici maintenant par où se fait son union avec le relief des Eléments : le caractère pittoresque est semblable dans les deux représentations, et rocher, animaux, fleurs et feuillage se retrouvent également dans l'une et dans l'autre. Nous plaçons

[1] *Chant séculaire*, v. 31.

donc cette scène de sacrifice à droite des Trois Eléments. Dès lors nous sommes amenés à restituer à gauche le pendant qui s'est perdu; car il fallait bien unir au relief central la procession de gauche, comme lui était unie celle de droite. En outre, les lois de la symétrie, un peu sacrifiées sur les faces latérales de l'édifice, parce que la correspondance entre les groupes échappait à l'œil du spectateur incapable d'embrasser du même regard les deux côtés du monument, devaient être ici respectées, puisqu'il s'agissait, au lieu de deux murs parallèles, d'une seule façade à décorer.

Les trois plaques qui composent la face postérieure de l'enceinte auraient entre elles des rapports de dépendance tout à fait étroits, si, comme le croit M. Petersen, le sacrifice était offert précisément à la déesse Tellus, la grande figure qui se détache au milieu, si l'autel de la plaque de droite, où l'on va égorger la truie, était l'autel de la déesse et si le temple lui-même qui lui était consacré avait été représenté sur la plaque de gauche qu'on n'a pas retrouvée. Tellus aurait ainsi assisté en personne au sacrifice, de même que les dieux de la cella du Parthénon contemplent le défilé du cortège ; comme eux encore, elle y aurait assisté, isolée des adorants qui lui adressent leurs prières et invisible aux regards des mortels. Mais cette dépendance est-elle donc impossible, et ce sacrifice à la Terre précédant le sacrifice à la Paix a-t-il rien de surprenant ? Dans le calendrier romain, les choses ne se passaient point d'autre sorte ; entre le 24 et le 27 janvier avait lieu la *Sementiva* ou fête des semences, qui consistait surtout à honorer Tellus et Cérès par le sacrifice d'une truie féconde[1], et quelques jours après, le 30 du même mois, se célébrait la fête de l'Ara Pacis. Ovide, dans ses *Fastes*, « dépositaires fidèles de l'ordre des temps[2], » décrit les deux fêtes à la suite l'une de l'autre[3].

Telle est cette restauration. Je le répète, elle ne porte point en elle la certitude absolue ; elle s'appuie sur des inductions plus que sur des faits positifs ; mais elle est infiniment probable, car elle rend compte de tous les détails et résoud toutes les difficultés. Von Duhn ne savait que faire du bas-relief des Eléments, dont le caractère singulier le désorientait ; il l'avait

1 Ovide, *Fastes*, I, v. 671-672.
2 *Ibid.*, I, v. 657.
3 *Ibid.*, I, v. 657 à la fin.

même tout d'abord exclu du nombre des fragments de l'Ara Pacis, bien que la provenance n'en fût pas douteuse[1]. Il était gêné aussi par les scènes de sacrifice et les séparait du reste de la frise. Enfin il n'expliquait pas, ou il expliquait mal, comment, dans sa correspondance, le cardinal Ricci avait pu parler du sciage de certaines plaques de marbre. Rien désormais qui ne trouve sa place et dont on ne puisse rendre compte. Les fragments sciés sont ceux de la procession, qui étaient primitivement ornés sur le revers de festons et de bucrânes. Ces guirlandes, en se répétant, formaient la décoration intérieure de l'enceinte, décoration sévère et un peu monotone, mais qui n'avait pas besoin d'avoir la variété ou la richesse des façades extérieures.

Tous ces blocs de marbre, qu'ils représentent, à l'extérieur, des scènes historiées ou, à l'intérieur, des festons, n'ont que 1m,55 de hauteur; ils sont donc de dimensions trop petites pour avoir occupé toute la surface du mur d'enceinte; mais nous pouvons rétablir par la pensée, à la partie inférieure, une autre zone décorative. Nous possédons justement de beaux fragments couverts de fleurs et d'arabesques dont nous n'avions pas encore disposé : c'est ici le lieu de les employer. Leur élévation est de 1m,82; ils seront comme une solide assise ornementale qui soutiendra les motifs de la procession et du sacrifice. Représentez-vous cette décoration d'arabesques elle-même exhaussée sur une base, une bande horizontale de méandres la séparant de la partie supérieure qui est la frise avec personnages; joignez un entablement pour couronner le tout, des piliers dans les angles : tel était cet édifice, qui n'avait nullement les proportions colossales dont von Duhn paraît s'être fait l'idée. 5 mètres de haut environ sur 10 mètres de large, ce sont là, au contraire, des dimensions assez restreintes, surtout chez un peuple comme les Romains, épris du grand, ou mieux, du grandiose et de l'énorme. Il faut leur savoir gré de cette mesure, qu'ils sont loin d'avoir toujours gardée. Elle prouve qu'à cette époque le goût se maintenait dans une certaine pureté; nous n'en sommes pas encore aux exagérations prochaines de l'art impérial.

Ce qui nous reste de l'Ara Pacis nous permet d'entrevoir ce qui manque et de porter un jugement sur l'ensemble. L'autel

[1] Le fragment en question ne se trouve point en effet catalogué dans l'article des *Annali dell' Instituto*, année 1881.

fut certainement exécuté par des artistes de talent. En particulier, les bas-reliefs de la procession et du sacrifice sont fort beaux ; ce que l'on a justement appelé *le style augustéen* s'y révèle dans tout son jour. Peu d'œuvres ont plus de tenue et de correction élégante. C'est une société de gens très distingués qui défilent sous nos yeux, lentement, gravement, comme il convient à un cortège officiel et à une cérémonie religieuse. Irons-nous, à cause de cette distinction même et de cette élégance un peu raide, les comparer à certains portraits de l'école anglaise [1] ? S'il fallait d'autres comparaisons, ces reliefs nous rappelleraient encore de quelque façon, par leur caractère solennel et pompeux, l'art du temps de Louis XIV, par leur froideur académique celui de la Révolution et de l'Empire. C'est un art Empire, lui aussi, formé sous l'influence personnelle d'Auguste et qui a reçu, très fortement empreinte, la marque du souverain.

Mais pour l'instant il convient surtout de rapprocher les sculptures de l'Ara Pacis des bas-reliefs que nous avons étudiés sur la cuirasse de la statue d'Auguste. Des changements sont-ils intervenus d'un monument à l'autre, ou y a-t-il survivance des traditions antérieures ? C'est le même sentiment qui anime les deux œuvres et circule à travers leurs diverses parties. Toutes deux sont nées de l'admiration et de la reconnaissance ; toutes deux sont une glorification de l'empereur, la première nécessairement plus complète, puisqu'elle célèbre dans Auguste le prince guerrier et le prince pacifique, la seconde par sa destination même ne l'envisageant que sous ce dernier aspect. Mais l'inspiration générale est à ce point identique que, pour s'exprimer, elle rencontre par moments les mêmes formes. De part et d'autre les artistes ont reproduit ce motif de la Terre féconde. Assise ou couchée, peu importent les variantes dans l'attitude de la déesse ; les attributs sont semblables : mêmes fruits et mêmes jeunes nourrissons, pour marquer dans ses manifestations diverses le renouvellement de la vie à la surface du sol. Même mélange aussi de symbolisme et de réalité dans l'ensemble de l'œuvre. Même apparition enfin de l'élément pittoresque. N'y a-t-il donc dans les sculptures de l'Ara Pacis rien d'autre que sur la cuirasse d'Auguste ? Rien d'autre en effet, et cependant quelque chose de plus. Ce qui était encore

[1] Wickhoff, *loco citato*, p. 20.

enveloppé dans celle-ci, à l'état de germe, ou, si l'on veut, de simple indication, commence à se dégager et à se préciser dans celle-là. Un intervalle très court les sépare, trois années seulement, si nos calculs sont justes. Cela suffit pour que nous voyions le développement du genre se faire suivant sa tendance intérieure et le bas-relief historique « évoluer » déjà vers la définition et la constitution de lui-même.

Ainsi les allégories qui envahissaient tout le haut et le bas de la cuirasse se restreignent maintenant au bas-relief de la Terre entourée des deux figures accessoires. Sur onze fragments conservés, c'est le seul qui soit de cette sorte; et si, à la réflexion, on découvre qu'il joue un rôle important dans l'ensemble de la composition, puisqu'il marque le point de départ et le dédoublement du cortège, pour le spectateur il n'occupe point une place saillante, réservé qu'il est à la face postérieure de l'enceinte, et c'est en dernier lieu qu'on arrive jusqu'à lui. Ce qui s'offre désormais, ce qui vraiment s'étale aux yeux, par devant, sur les côtés du monument, c'est la vie observée dans sa réalité et traduite sans intermédiaire; c'est la procession telle qu'elle se déroulait à travers les rues pour se rendre de la ville au Champ de Mars. Nous y assistons; nous pouvons presque même saluer au passage certaines figures, et, si nous ne les reconnaissons pas mieux en général, nous emportons au moins, après les avoir vues, la conviction que beaucoup d'entre elles sont des portraits. Le personnage, âgé déjà, qui précède et semble diriger le groupe des membres de la famille impériale, a une physionomie bien individuelle. Cette tête, un peu penchée, couverte d'un pan de toge, aux rides accentuées, au regard profond, à l'œil enchâssé sous l'arcade sourcilière, a une puissante expression de gravité pensive et réfléchie (fig. 2). Tel autre, vu de face, avec son large front, son grand nez busqué, ses petits yeux vifs et luisants comme deux étincelles, ses plis grimaçants au nez et aux lèvres, vous frappe par son accent de vérité. Les scènes de sacrifice où les serviteurs conduisent la victime et maintiennent par les cornes le taureau qui se débat, secoue la tête et essaie de se dégager, ne sont pas moins prises sur le vif. Ajoutez que les animaux eux-mêmes, partout où ils se rencontrent, sont rendus avec précision; non seulement le mouvement de leur attitude, mais les détails de leur conformation, les plis de la peau et les poils du front chez le taureau, les soies de l'épine dorsale chez le porc, tout cela

est observé de près. D'une part donc l'histoire est traitée, on peut dire, historiquement, avec ampleur, et non plus condensée ni réduite par une simplification idéale, comme elle l'était sur les reliefs de Prima Porta, à un ou deux personnages, seuls représentants d'un groupe plus considérable, d'une armée ou d'un peuple; c'est la foule elle-même qui commence à se montrer et à profiler sur le relief ses masses vivantes et mouvantes. D'autre part, dans un sacrifice offert aux dieux, le sculpteur considérera moins la divinité à qui vont les hommages que les fidèles qui les lui adressent; il fait d'abord à l'humanité sa part; c'est elle qui l'intéresse avant tout: les dieux ne viennent qu'après. Qu'est-ce à dire, sinon que l'élément de réalité ou de réalisme, contenu encore et limité antérieurement, se débarrasse de son enveloppe allégorique ou poétique, reprend sa liberté et affirme nettement sa prépondérance?

Mais de ce goût pour une observation plus exacte et de ce besoin croissant de vérité, une autre conséquence découlait : l'artiste était conduit à accuser le caractère pittoresque de son œuvre. Il lui fallait d'abord donner aux diverses parties de son relief des hauteurs différentes et répartir ses personnages sur plusieurs plans. Ce n'est que par accident encore que certaines figures de la cuirasse d'Auguste étaient placées derrière d'autres : il n'y avait là qu'une ébauche de perspective. Le sculpteur de l'Ara Pacis s'en fait une loi qu'il applique dans toutes les scènes de sa frise : loi nécessaire en effet, s'il veut représenter une multitude et communiquer l'impression d'une masse en mouvement. Aussi, sur l'étendue du relief, deux plans sans exception : en avant, une suite de personnages qui s'enlèvent d'une forte saillie; par derrière, des figures d'un relief très faible et même si peu ressenti qu'elles semblent un simple dessin sur le marbre de la muraille. A vrai dire, de cette seconde rangée on n'aperçoit guère que des têtes, qui émergent dans les interstices de la ligne antérieure; c'en est assez toutefois pour mettre entre les rangs du cortège une cohésion que ne pourraient avoir des silhouettes alignées sur un seul plan.

Il faut ensuite, pour que le relief soit vraiment pittoresque, que le paysage et l'architecture, intervenant, se mêlent aux figures humaines. La scène alors sera localisée, aura un décor, deviendra complète. Rien de plus facile pour le sculpteur, dès qu'il a admis le principe de la multiplicité des plans et su

donner ainsi de la profondeur à son relief. Il lui suffit d'observer les choses de la nature extérieure, et comment ne les observerait-il pas, puisqu'il a le désir d'être vrai? Le décor de paysage n'est qu'un degré de vérité de plus[1]. De là, dans le bas-relief des Eléments, non plus seulement, comme autrefois, l'indication sommaire du terrain ou une simple tige desséchée pour figurer une plante, mais un rocher nettement caractérisé sur lequel la Terre est assise, mais des oiseaux, des animaux qui broutent ou se reposent, mais une vraie végétation, parfaitement reconnaissable, dont on distingue les variétés : ici des plantes de marais élancées et grêles avec leurs longues feuilles coupantes; là, des plantes des champs chargées d'épis et de graines; ailleurs même, un arbuste. De là, dans une des scènes de sacrifice, un temple qui laisse entrevoir à l'arrière-plan les lignes de son architecture, son fronton et sa colonnade. De là surtout, dans une autre, les détails pittoresques déjà signalés : la masse de rochers qui se découpe sur le fond et porte un sanctuaire rustique, cadre très ingénieux pour faire valoir les figures humaines du premier plan; puis l'arbre, chêne ou olivier, dont le tronc appartenait à la plaque voisine qui s'est perdue, mais dont une branche conservée sur notre fragment vient étaler au-dessus des sacrificateurs ses rameaux noueux et son feuillage dentelé; sur le devant, l'autel paré d'une guirlande qui tombe jusqu'à terre; enfin, la corbeille de fleurs et de fruits tenue par l'un des serviteurs, présent offert à la divinité (Pl. II).

Si l'on se reporte à la cuirasse d'Auguste, on voit tout ce que le sculpteur de l'Ara Pacis a fait sortir des indications que lui fournissait son devancier. Le cadre s'est élargi, le décor est devenu plus profond ; d'une esquisse se dégage et se constitue peu à peu un tableau. Mais ne soyons pas injuste, et n'oublions pas que le tableau est déjà contenu dans l'esquisse. D'ailleurs, ici même, le tableau n'est pas achevé. Qu'est-ce, par exemple, que ce temple le long duquel a défilé le cortège, temple tout voisin et qui n'est guère plus grand que le taureau et les deux sacrificateurs de la plaque? Qu'est-ce encore,

[1] C'est bien comme tel qu'il est admis sur le bas-relief, et non pour lui-même. Ce n'est pas parce qu'on aime la nature qu'on se porte vers elle, mais parce qu'elle est utile, qu'elle sert à préciser une scène d'histoire et à la rendre plus vraie. Il ne faut donc pas voir dans cette observation de la nature ce que nous appelons le sentiment de la nature.



dans un autre fragment, que ce rocher surmonté d'un sanctuaire? Etant donnés les lieux où se passe l'action, il doit être supposé à une grande distance; il vient cependant surplomber la tête des personnages pour leur faire un fond et un décor artificiels. Qu'est-ce aussi, sur le relief des Eléments, que ce mouton presque aussi gros que la vache d'à côté, et ces deux animaux à leur tour si petits en comparaison des figures humaines? Il y a là un manque de proportions choquant, qui aurait disparu devant une observation plus attentive de la nature.

Mais surtout, si le bas-relief historique voulait atteindre à la représentation exacte des choses et des hommes et parvenir à donner comme l'illusion de la réalité, il devait acquérir plus de profondeur encore. Pour rendre une foule et l'impression du nombre, pour traduire la multiplicité des objets de la vie réelle, deux plans ne sauraient suffire; il y faut une perspective plus savante. Sinon, ou l'on ne reproduira pas tout ce qu'on voit et l'on fera un triage, ou, pour ne rien omettre, on sera conduit, en ramassant le tableau entier sur deux plans, à fausser le rapport véritable des choses. Dans les deux cas, on s'éloignera de la scrupuleuse vérité. Que la paroi qui borne le relief paraisse donc céder, s'entr'ouvrir, qu'elle montre des lointains, et que personnages et objets s'y enfoncent pour se disposer chacun à leur place. Mais s'engager dans cette voie, n'est-ce pas sortir du domaine de la sculpture, empiéter sur un autre terrain, celui de la peinture, tendre en un mot à la confusion des genres? Et cette confusion ne risque-t-elle pas d'avoir pour la sculpture les pires effets? Car enfin chaque art a ses moyens d'expression qui n'appartiennent qu'à lui, ses lois qui ne sont pas arbitraires, mais lui sont imposées par sa nature même. Le peintre dispose des effets infiniment variés de la couleur et des jeux de l'ombre et de la lumière; il lui est aisé d'indiquer l'éloignement relatif des objets par la dégradation des tons ou l'opposition des valeurs. Mais le sculpteur, qui se limite à la forme des corps, n'a pas les mêmes ressources. La lutte est donc inégale pour lui; s'il l'entreprend, il est vaincu d'avance. Ne peut-on même prétendre qu'en tâchant de toutes ses forces à faire double emploi avec la peinture le bas-relief d'histoire risque de perdre jusqu'à sa raison d'être? Et toutefois, c'est à cette lutte qu'il tend par une pente inévitable, sans qu'il puisse se retenir. Pour être

historique, il lui faut avant tout rechercher la fidélité de la représentation. Dans les scènes qu'il retrace, toujours plus ou moins tumultueuses et confuses, ce qui importe, c'est la vérité des ensembles, et c'est la vérité du décor. Faire mouvoir les masses, admettre tout de la nature extérieure, il le doit, mais il ne le peut, je le répète, qu'en dérobant à la peinture ses secrets, c'est-à-dire en violant les conditions essentielles de la représentation plastique.

III

Nous n'en sommes pas encore là, et nous venons de devancer les temps. L'époque d'Auguste, jusqu'à la fin, sait se préserver des exagérations; c'est plus tard seulement que se produira cette intempérance de réalisme. Puis songeons que notre point de vue est celui de l'historien plus que du critique d'art; nous avons à comprendre avant de juger, à expliquer avant de distribuer le blâme ou l'éloge. Continuons donc à expliquer l'histoire du genre, et poursuivons la série des monuments qui appartiennent à la dernière partie du règne.

Ce sont des autels où sont figurées, comme sur l'Ara Pacis, des scènes de sacrifices, mais non point avec les dimensions et l'étendue que ce monument leur avait données. Plus de pompeux cortège; les assistants sont déjà arrivés devant l'autel, et l'acte du sacrifice proprement dit, le moment de l'offrande et de la prière, a seul été retenu et rendu par le sculpteur; c'est toujours une cérémonie officielle, mais dans un cadre plus restreint. — Voici d'abord l'autel qui décorait à Pompéi le temple du *Genius Augusti*. On sait ce que la religion romaine entendait par le « génie » de quelqu'un; c'était la puissance abstraite et spirituelle mise en chaque homme à sa naissance et qui le faisait durer, la partie immortelle et divine de sa transitoire et pauvre humanité. Que l'on voulût honorer ce principe essentiel d'existence, rien de plus naturel; mais comment l'honorer mieux que par des repas où, en soignant son corps, en entretenant sa santé, on collaborait en somme à la même œuvre que lui, la conservation de l'individu? De là, par une conséquence facile, fêter son génie fut considéré comme

synonyme de mener joyeuse vie et prendre du bon temps. Aussi le mois de décembre, où se célébraient les repas des Saturnales, était-il le mois cher aux génies. Bientôt du culte de son propre génie on fut conduit par affection ou par respect à vénérer le génie d'un ami ou d'un maître; esclaves, affranchis, clients, juraient par le génie du patron et lui offraient des libations de vin aux anniversaires de sa naissance. Quand Rome fut tombée sous la domination d'un seul, l'empereur étant devenu le patron par excellence de tous les citoyens, ce culte s'étendit tout naturellement à son Génie; on se mit en effet à l'attester dans les serments, à le célébrer par des sacrifices; avec d'autant plus d'empressement que cette dévotion était une manière de l'adorer de son vivant et de tourner la défense qu'il en avait faite. De même que le sénat élevait des autels, dans Rome même, à la Fortune, à la Paix, à la Concorde, à la Clémence Augustes[1], de même les habitants de Pompéi élevèrent un temple au Génie du prince[2]. Ce n'était pas l'adoration de sa personne humaine; on n'adorait que ses vertus divinisées ou le principe tout spirituel qui présidait à son existence. Au fond, c'était bien une tentative d'apothéose; mais la lettre de la défense était respectée, cela suffisait; les Romains, peuple étroitement formaliste, n'en usaient pas d'autre sorte avec leurs anciens dieux, et Auguste, qui recueillait tout le mérite d'une conduite modeste sans perdre les bénéfices d'une adoration réelle, n'avait point à en demander davantage.

L'autel que renfermait le temple de Pompéi est remarquable par le grain transparent et la nuance chaude du marbre, par son excellente composition et son exécution généralement fine et élégante[3]. Je parle ici de la scène de sacrifice sculptée sur la face antérieure; les reliefs des autres faces avec leur décoration d'objets sacrés, patère, bandelettes, boîte à encens, leurs ornements de guirlandes et de couronne de chêne, sont à la fois moins importants et beaucoup moins soignés. Sur le relief principal, l'officiant, debout à gauche de l'autel, la tête couronnée et couverte, selon le rite, d'un pan de sa toge,

[1] *Commentarii diurni* de Mommsen dans le *Corpus inscript. latin.*, I, p. 382-412.

[2] Années 7-2 avant Jésus-Christ; voir Nissen, *Pompejanische Studien*, p. 270 suiv., et Overbeck-Mau, *Pompeji in seinen Gebäuden dargestellt*, 1884, p. 117-118.

[3] Voir Overbeck-Mau, *loco citato;* Ludwig von Sybel, *Weltgeschichte der Kunst bis zu Erbauung der Sophienkirche*, Marbourg, 1888, p. 392, fig. 310.

répand, en manière de libation, sur la table chargée de fleurs et de fruits, le contenu d'une patère (fig. 4). A côté de lui, un petit camillus attend ses ordres, une cruche et une coupe dans les mains, une draperie ornée de franges descendant de chaque épaule sur la tunique. A droite, un victimaire, vêtu d'un simple tablier, amène le taureau et tient sur son bras gauche la hache des sacrifices[1]. Par derrière, un autre popa; puis,

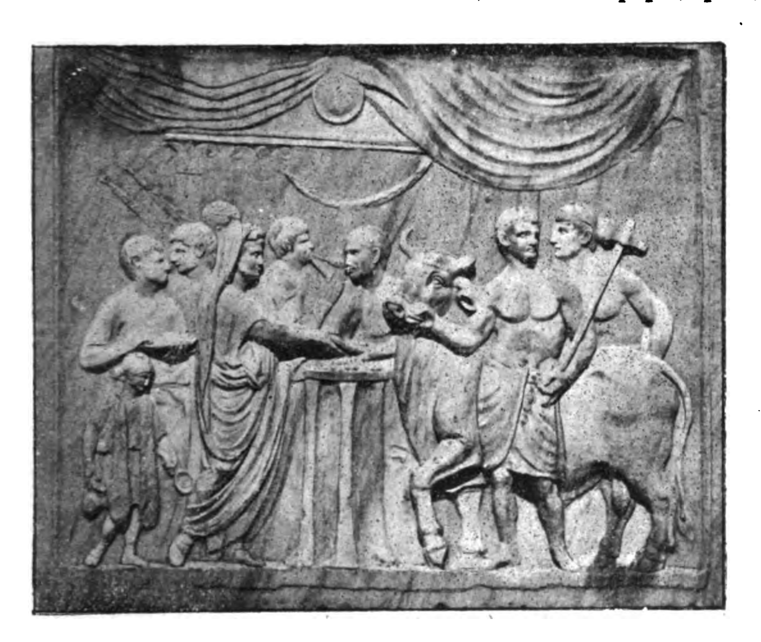


Fig. 4. — Temple du Genius Augusti à Pompéi.
(Cliché Sommer.)

autour du Romain qui offre le sacrifice, groupés sur divers plans, un tibicen qui joue de la double flûte en l'honneur du Genius Augusti, et quatre serviteurs, dont l'un, âgé et chauve,

[1] Un autel, celui du Censeur perpétuel Caius Manlius, conservé au musée du Latran et provenant du théâtre étrusque de Caere (Cervetri), offre une représentation très semblable, dans l'ensemble, à celle de Pompéi (Helbig-Toutain, I, n° 660). Si je ne le cite qu'en note, c'est d'abord qu'il est insuffisamment daté (le théâtre de Caere paraît avoir été construit dans les premiers temps de l'Empire, mais c'est tout ce qu'on en peut savoir); puis, que le relief en est fort endommagé; enfin et surtout que, le caractère pittoresque de la scène étant beaucoup moins accusé, nous n'apprendrions rien de particulier sur l'évolution du style du bas-relief romain.

a un aspect très individuel. Enfin, dans le fond de la scène, au-dessus de laquelle est jetée une draperie, un petit temple profile son fronton et ses colonnes réunies par des guirlandes. Comme facture, ce bas-relief ne dépasse point ni même n'égale les scènes analogues de l'Ara Pacis. Si le taureau est bien traité, avec franchise et justesse, et si certains visages des assistants sont expressifs, les corps en revanche sont courts de proportions, ramassés et trapus. Mais la composition est plus complète, plus approchée de la vérité que celle de l'Ara Pacis. Elle demeure toujours un peu vide sur les reliefs antérieurs ; ici, grâce à trois plans et même davantage, la profondeur augmente ; les personnages peuvent s'ordonner plus savamment, dans des attitudes libres et variées ; la scène est remplie, sans être encore chargée. Retenons donc cet effort pour imiter plus fidèlement la nature, ce nouveau pas fait en avant vers un réalisme plus exact.

Les autres autels qui datent de cette même époque nous montrent le culte d'Auguste se complétant et prenant sa forme définitive ; ils sont le commentaire figuré des textes et des inscriptions. Est-il besoin de rappeler l'importance des Lares dans la religion domestique ? Ces petits dieux étaient les protecteurs du foyer et la providence de la famille[1]. On ne manquait jamais, à table, de faire silence entre le premier et le second service, pendant qu'un enfant portait au foyer et jetait dans le feu une part des aliments[2] : c'était la part des Lares conviés au repas. Or le Génie et le *Lar familiaris* avaient d'étroites affinités, ou plutôt ils ne faisaient qu'un[3]. La puissance spirituelle attachée à chaque être humain sous le nom de Génie survivait à la dissolution du corps et devenait alors le Lare, l'esprit du défunt. Celui-ci continuait à veiller sur la famille tout entière et l'empêchait de s'éteindre, comme il avait, en qualité de Génie, veillé sur l'existence de l'individu. On était donc amené à réunir dans un même culte le Génie ou l'esprit de la personne encore vivante et les Lares ou les esprits des ancêtres : le lien entre le présent et le passé, les vivants et les morts, s'en trouvait plus resserré. Sur les murailles de Pompéi, le Génie du maître de la maison est parfois représenté

[1] Voir dans Plaute le prologue de l'*Aulularia*.
[2] Servius, *Enéide*, I, v. 730 ; Ovide, *Fastes*, II, v. 633.
[3] Censorinus, 3, 2.

seul, mais parfois aussi au milieu des deux Lares. Or figurons-nous la cité constituée à l'image exacte de la famille, la religion de l'Etat fondée sur le modèle de la religion domestique. Les Lares du culte privé quittent la maison, s'installent sur les places, au croisement de plusieurs rues, et adorés dans de petites chapelles deviennent les Lares publics, les Lares des carrefours, protecteurs des différents quartiers[1]. Du jour où Auguste se fut identifié avec l'Etat, ces Lares de la cité devinrent à leur tour, d'eux-mêmes et sans effort, les Lares impériaux (*Lares Augusti*). Et, de même que dans les maisons particulières, le Génie du maître était associé aux Lares du foyer, dans les chapelles des carrefours le Génie d'Auguste, tout naturellement encore, prit place entre les Lares d'Auguste et fut vénéré en même temps qu'eux[2].

Le premier des trois autels dont il nous reste à parler est le plus important par sa décoration figurée. Transporté des jardins de la villa Madama dans la cour du Belvédère au Vatican, où il se trouve aujourd'hui près de l'entrée de la Salle des Animaux, il a été, comme le prouve une inscription gravée sur la face postérieure, élevé en l'honneur d'Auguste

[1] Ovide, *Fastes*, V, v. 129 et suiv.
[2] Ovide, *Fastes*, *ibid.*, 145 :

Mille Lares Geniumque ducis qui tradidit illos
Urbs habet, et vici numina trina colunt.

D'ailleurs cette introduction du Génie d'Auguste dans le culte public des Lares se fit sans difficulté ; elle était préparée par l'usage, que pratiquaient depuis plusieurs années les familles, d'associer dans les prières et les sacrifices privés le nom d'Auguste à celui des Lares du foyer. Le prince était regardé comme un troisième dieu protecteur de la maison, et son Génie se substituait bien souvent à celui du maître entre les deux anciens Lares. Horace, dans une ode écrite en l'an 14 avant Jésus-Christ (IV, 5, 31 et suiv.), parlait du laboureur qui, au repas du soir, invite à sa table la divinité d'Auguste, comme on y avait convié de tout temps les dieux Lares, et lui offre, en mêlant son nom au leur, des libations de vin pur. Quand, six ans plus tard, les administrateurs des quartiers ou *magistri vicorum* décidèrent d'installer officiellement le Génie de l'empereur dans les chapelles des carrefours, ils ne firent donc qu'étendre aux autels publics ce qui avait lieu pour les chapelles particulières : ce qui n'empêcha point celles-ci de conserver l'image du Génie impérial. Un sénatus-consulte intervint même pour régulariser et généraliser la coutume de faire, aux repas de famille, des libations en son honneur (Dion, 51, 19). Les convives de Trimalchion, dans Pétrone (*Satyricon*, 60) se lèvent à la fin du banquet et prononcent ces paroles : « Augusto, patri patriae, feliciter. » Semblable invocation chez Ovide, mêmes souhaits de salut et de prospérité à César, quand la famille, le soir venu, est sur le point de se séparer (*Fastes*, 2, 637) : « Bene nos ; patriae, bene te, pater, optime Caesar. »

après l'an 2 (avant notre ère)[1]. Le relief de la face latérale gauche se rapporte à la légende de Rome[2] : Enée trouve sous les chênes du rivage la truie aux trente petits[3], signe manifeste qu'il est arrivé au terme de ses courses errantes et qu'il a enfin touché la terre où il doit s'établir. La relation est très claire entre ce relief et le monument tout entier ; c'est celle-là même qui avait guidé Virgile dans le choix de son héros. Le sculpteur et le poète, en célébrant Enée, le père d'Iulus, l'ancêtre des Jules, célèbrent du même coup Auguste et toute la race des Césars. Mais l'autre face latérale nous ramène en pleine histoire : Auguste lui-même, avec sa femme Livie, offre un sacrifice aux Lares de sa maison. Ce relief est le pendant nécessaire du précédent : Enée et Auguste, le fugitif qui n'a pas même un coin de terre où déposer ses Pénates, et l'empereur maître souverain du monde, ce sont les deux extrémités de la chaîne qui relie à travers les siècles les humbles origines de Rome à son admirable grandeur actuelle. Le prince, dans le costume des prêtres romains, vêtu de la toge et la tête voilée, est assisté de deux jeunes gens ; sa femme voilée également est assistée de deux jeunes filles[4]. Entre eux est un autel chargé de fruits, au-dessus duquel ils tiennent chacun la statuette d'une divinité. Ces petits génies, les *Lares domus Augustæ*, sont représentés dans leur attitude

[1] Raoul-Rochette, *Monum. inédits*, p. 389 et suiv. ; — Jordan, *Annali dell' Instituto*, 1862, p. 305 et suiv.

[2] Notons en passant combien sont rares ces représentations tirées des vieilles traditions ou des légendes romaines. Cinq ou six fresques de Pompéi, une fresque de l'Esquilin, une mosaïque d'Halicarnasse, et, en dehors de l'autel du Vatican, les bas-reliefs de la plinthe de la statue du Tibre, l'autel Casali, quelques sarcophages dont les originaux peuvent remonter jusqu'à l'époque d'Auguste, voilà tout, sculpture et peinture. C'est peu, surtout si l'on songe aux innombrables motifs empruntés aux légendes grecques, si l'on réfléchit aussi que Virgile venait d'écrire l'Enéide, un vrai poème national, populaire dès son apparition, lu dans les écoles, appris par cœur, capable, semble-t-il, d'inspirer les artistes et de les tourner vers ces mythes qui, étant relatifs à la fondation de Rome, devaient plaire à la famille des Césars comme à la nation romaine tout entière. — Cf. W. Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, p. 2-7.

[3] Virgile, *Enéide*, 8, 43 : Sub ilicibus sus. — Varron, *de Lingua latina*, V, 144 ; *de Re rustica*, 2, 4, 18. — Heyne, *Excursus II ad Aen.*, VII, p. 129.

[4] Voir la reproduction de ces bas-reliefs dans Raoul-Rochette, *Monum. inéd.*, pl. LXIX. — Raoul-Rochette ne sait pas si c'est une ou deux jeunes filles qui sont placées derrière Livie. Il n'y a pas de doute cependant, à bien regarder l'original ; elles sont au nombre de deux, répondant au groupe des deux jeunes gens placés derrière Auguste, et Jordan, *ouvr. cité*, en avait déjà fait l'observation.

ordinaire, dansant et soulevant d'une main une corne à boire ou rhyton, tandis que de l'autre ils portent la patère ou coupe des libations. Mais ce qui donne toute sa signification au monument, c'est le relief de la face principale où est figurée l'apothéose de Jules César. Non pas celle d'Auguste; Auguste vivait encore, et nous avons vu qu'il refusa toujours d'être mis officiellement, pendant sa vie, au rang des dieux. Or cet autel, érigé par le Sénat et le peuple, est un monument officiel. Mais on savait bien qu'on lui serait agréable, si, après l'avoir adoré dans la personne de son Génie ou de ses Lares, on l'adorait encore dans la personne du dieu Jules[1]. Le *divus Julius* s'apprête à quitter la terre sur un char traîné de quatre chevaux ailés; et, comme pour marquer nettement la consécration, dans le haut, du côté opposé, une demi-figure d'homme, le Ciel personnifié, déployant de ses deux mains un voile au-dessus de sa tête, semble ouvrir l'Olympe au nouvel habitant. A gauche du Ciel, un autre quadrige, assez mutilé, doit être le char du Soleil. Au milieu enfin, un aigle étend ses ailes toutes grandes, nouveau symbole d'apothéose : il emporte au ciel, parmi les immortels, l'âme divinisée du héros[2].

Si nous pouvions douter que le sacrifice du relief latéral fût offert aux Lares de l'empereur, la comparaison avec un célèbre autel de la galerie des Offices à Florence achèverait de nous convaincre[3]. Ici le sujet, l'inscription, tout est précis. Sur le devant, Auguste, avec le même costume de sacrificateur que tout à l'heure, tenant, — l'attribut seul diffère, — le *lituus* ou bâton augural au lieu de la statuette du dieu Lare; à sa gauche Livie, un diadème dans les cheveux, une patère et une boite à encens dans les mains; à sa droite, selon toute vraisemblance, Lucius César, qui, en cette année 2 avant Jésus-Christ où fut élevé l'autel, reçut précisément le titre de prince de la jeunesse. Sur une face latérale, les deux Lares, sous la forme d'adolescents, couronnés de lauriers, la tunique retrous-

[1] C'est cette image de la consécration qui a offensé les chrétiens; car les têtes, ici, sont mutilées à dessein, et le mauvais état du monument ne saurait être imputable au temps seul.

[2] C'est l'aigle impérial que l'on reverra dans la suite, toutes les fois que se célébreront les funérailles d'un empereur; nous le retrouverons nous-même sur d'autres monuments, bas-reliefs, monnaies ou camées: c'en est peut-être ici la première expression plastique.

[3] Jordan, dans les *Annali dell' Instituto*, 1862, p. 301. — Dütschke, *Antike Bildwerke*, III, n° 218.



sée[1], le rhyton d'une main, la patère de l'autre, sont animés d'un mouvement de danse comme les deux figurines de l'autel du Belvédère. Au-dessus de leur tête, pour que nul ne s'y trompe, ces mots : *Laribus Augustis*. — Même dédicace aux Lares d'Auguste ; même attitude des deux divinités avec mêmes attributs sur un autre autel du Vatican[2]. A côté d'elles un troisième personnage fait une libation avec une patère. Si nous restituons dans son bras gauche la corne d'abondance, nous y verrons le Génie d'Auguste lui-même, et nous aurons là un exemple de cette association entre le Génie du prince et les *Lares compitales*, union très habile par laquelle Auguste, rattachant son culte à des croyances anciennes et populaires, le faisait profiter de la vogue dont jouissaient les petits dieux des carrefours.

Ces deux autels ont été dédiés, non par le sénat et le peuple, mais par les *magistri vicorum*, fonctionnaires de modeste condition, pris parmi la moyenne bourgeoisie ou plus encore parmi les affranchis, et préposés à l'administration des deux cent soixante-cinq quartiers qui formaient la nouvelle division de Rome[3]. Ce fut pour remercier Auguste de les avoir institués que ces fonctionnaires, à la fois religieux et civils, eurent l'idée de placer son Génie à côté des Lares dans les petites chapelles des différentes places et de lui élever des autels dont le Vatican et le musée de Florence nous ont au moins conservé deux exemplaires. Mais, pour venir de l'initiative d'humbles affranchis, ces monuments n'en avaient pas moins un caractère officiel. Le carrefour était le centre de la vie publique du quartier ; c'est là que se réunissaient les voisins, qu'on priait, qu'on se réjouissait en commun ; c'est là qu'on célébrait des jeux et des fêtes. Deux fois par an, régulièrement et par décret du prince, aux mois de mai et d'août, les autels étaient couronnés de fleurs ; les *magistri vicorum* portaient alors, comme les grands magistrats de la cité, la robe prétexte à bande de pourpre ; comme eux aussi, ils étaient précédés de licteurs. Les reliefs qui décorent ces autels sont donc des

[1] Perse, 5, 31 ; Ovide, *Fastes*, 2, 634.
[2] Visconti, *Mus. Pio-Clementino*, IV, p. 96, pl. 45. — Jordan, *loc. cit.*, p. 303.
[3] Sur les *magistri vicorum*, voir G. Boissier, *la Religion romaine*, I, p. 139 et suiv. ; J. Marquardt, *le Culte chez les Romains*, trad. Brissaud, I, p. 244 et suiv. (dans le *Manuel des Antiquités romaines de Mommsen et Marquardt*, t. XII).

documents historiques, des scènes du culte impérial, et, comme tels, ils appartiennent à notre étude. Non pas qu'ils répandent une bien vive lumière ou même nous apprennent quoi que ce soit de nouveau sur la technique de la sculpture d'histoire. Nous ne trouvons ni plus de profondeur dans le tableau, ni plus de concessions au décor, au pittoresque des accessoires ou du paysage, ni plus de vérité dans le groupement des personnages. Disons mieux : nous en trouvons beaucoup moins, et, comparés à des bas-reliefs comme ceux de l'*Ara Pacis* ou du temple du *Genius Augusti*, ils marquent non seulement un temps d'arrêt, mais un retour en arrière.

Je laisse de côté le second autel du Vatican et l'autel de Florence, dont la décoration figurée est par trop élémentaire. Mais donnons encore un coup d'œil à l'autre autel du Vatican, celui que j'ai désigné sous le nom d'autel du Belvédère. Un arbre n'y est qu'un tronc sans feuille ; une colonne isolée suffit à indiquer un temple ; l'allégorie reparaît de plus belle ; et cela, après l'effort d'exactitude dans la représentation des choses naturelles et de la vie humaine dont témoignaient les fragments du palais Fiano, le relief des Éléments et le petit autel de Pompéi. Nous voilà revenus à la manière abréviative et aux personnages symboliques de la cuirasse de Prima Porta. Faut-il s'étonner de ce recul ? Qui dit évolution ne dit pas nécessairement progrès, c'est-à-dire changement vers le mieux ; il dit changement ou mouvement, et rien autre chose. Ce mouvement n'est pas toujours une marche en avant ; la ligne suivie a des inflexions ou, comme disent les mathématiciens, des points de rebroussement. Il faut tenir compte, en une certaine mesure, de ces œuvres qui retardent, pour ainsi dire, sur la tendance générale de leur époque ; mais nous n'avions point à y insister davantage. Il ne conviendrait ici ni de faire l'analyse minutieuse de chacune, ni même de dresser de toutes un catalogue scrupuleusement exact. Notre objet est de montrer comment, sous l'influence du génie romain avide de réalisme, le bas-relief historique a peu à peu cherché à s'approprier toutes les ressources de la peinture. Il nous suffit de retenir, parmi les monuments, ceux-là surtout dont l'omission rendrait obscure ou inintelligible la suite du développement. Ce sont les parties lumineuses de la chaîne qui, rapprochées, s'éclairant l'une l'autre, expliqueront l'apparition successive des différents caractères qui constituent le genre. Les parties d'où ne vient

qu'une lueur incertaine peuvent sans inconvénient être laissées dans leur pénombre.

C'est pour la même raison que les bas-reliefs de l'église San Vitale à Ravenne ne nous arrêteront pas longtemps[1]. Ils comprennent deux fragments antiques encastrés aujourd'hui dans le mur du passage qui mène à la sacristie ; à l'origine, ils faisaient partie d'une composition plus vaste et formaient une sorte de frise[2]. L'un représente une file de cinq personnages, dont quatre appartiennent à la famille d'Auguste ; par là, bien que l'attribution des figures soit encore mal assurée, il est d'une certaine importance pour l'iconographie des Jules et des Claudes. L'autre, très mutilé, nous montre dans une scène de sacrifice l'habituel taureau et son escorte de victimaires. Nous établirons le rapport des deux fragments, si nous admettons, avec Bernoulli, que le sacrifice est offert aux membres de la dynastie julienne et que l'ensemble des reliefs, ceux que nous avons conservés comme ceux que nous avons perdus, décoraient les côtés d'une base quadrangulaire[3]. Mais quelle indication de technique et de style nous donnent ces reliefs, que nous n'ayons déjà rencontrée dans les œuvres précédentes? Ces cinq figures alignées à la suite l'une de l'autre, simplement juxtaposées beaucoup plutôt que réunies dans une action commune, rappellent les procédés élémentaires de l'ancien relief grec ; l'habile groupement des personnages que présentait l'autel du temple du Genius Augusti a été oublié. Quant à la scène traditionnelle de sacrifice, ce même autel de Pompéi nous en avait offert une image plus intéressante[4].

[1] Conze, *die Familie des Augustus, ein Relief in S. Vitale zu Ravenna*, Halle, 1867. — Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II, 1, p. 254 et suiv.

[2] Bernoulli, *ouvr. cité*, p. 259. Leur hauteur identique et d'autres caractères communs (la convexité du haut de la paroi, les palmettes de la base) indiquent qu'ils doivent être rapprochés.

[3] Bernoulli (*ibid.*, p. 269 et suiv.), tout en l'acceptant comme la plus vraisemblable, fait remarquer cependant que certaines difficultés ne sont pas encore résolues.

[4] Pour être complet, mentionnons une frise du Louvre représentant le sacrifice romain par excellence, les *suovetaurilia* (Clarac, *Musée de sculpture, Bas-reliefs*, n° 313, pl. 221). M Furtwängler, dans ses *Intermezzi* (*Kunstgeschichtliche Studien*, Leipzig und Berlin, 1896, p. 35 et suiv.), la rapporte sans hésiter aux constructions élevées en l'honneur de Neptune par Cn. Domitius Ahenobarbus, quelques années avant l'Empire ; il y voit même un des reliefs qui ornaient l'autel dressé devant le temple. L'autre face de l'autel aurait eu comme décoration la belle frise conservée à Munich, où sont figurées en un joyeux cortège les noces de Poseidon et d'Amphitrite. Nous nous garderons d'être

IV

Les célèbres camées de Vienne et de Paris (le grand camée de Vienne et le grand camée de France, comme on les appelle) méritent de notre part un examen plus attentif, car ils nous apportent quelques renseignements nouveaux et comme une note non encore entendue[1]. Ces deux joyaux de la glyptique sont, par l'ampleur de leurs dimensions, de véritables bas-reliefs en pierres fines, et, comme ils glorifient l'un Auguste et Tibère, l'autre Germanicus, ils se trouvent, en dehors de leur valeur unique d'œuvres d'art, avoir encore une haute signification historique. Ajoutez qu'ils sont datés, ou à peu près, par les événements qu'ils retracent. Le camée de Vienne, et nul ne conteste guère aujourd'hui l'interprétation, fait allusion au triomphe remporté par Tibère dans la guerre de Pannonie, l'an 12 avant Jésus-Christ. Celui de Paris résume en trois scènes la courte et glorieuse carrière de Germanicus. Un registre central : en l'année 17 de notre ère, le jeune vainqueur

aussi hardi dans la conjecture et précis dans l'affirmation que M. Furtwängler. A supposer que les deux frises aient été exécutées pour se faire pendant, ce qui n'est pas pleinement démontré, il resterait à prouver que la frise de Munich avait bien sa place dans le temple de Cn. Domitius. Toutefois, ce que nous retiendrons, c'est que la frise du Louvre n'est pas, comme le croyait Clarac, « une production des bas temps de l'art » ; elle semble au contraire appartenir à l'époque d'Auguste. Mais nous n'avons pas à nous en occuper particulièrement. Avec ses personnages presque tous sur un seul plan, sa composition assez lâche, peu liée dans ses différentes parties, formée surtout de groupes séparés, elle n'est guère instructive pour le point de vue où nous nous sommes placé.

Un autre bas-relief du Louvre, également de l'époque d'Auguste, selon toute apparence, et qui représente, lui aussi, la cérémonie des *suovetaurilia* (Clarac, *ibid.*, n° 312, pl. 219), aurait droit à être étudié plus longuement, parce que les figures y sont disposées sur deux plans, si, en fait de procession majestueuse se préparant à offrir un sacrifice, nous n'avions trouvé beaucoup mieux avec les fragments de l'*Ara Pacis* examinés plus haut

[1] Pour le camée de Paris, je renvoie simplement à la dernière publication parue, à l'ouvrage de M. Babelon intitulé *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1897, p. 120 et suiv. Toute la bibliographie est copieusement indiquée aux pages 136-137. Dans l'album des planches, voir pl. XXVIII. — Pour le camée de Vienne, cf. Bernoulli, *Röm. Ikonogr.*, II, 1, p. 262 ; Babelon, *Gravure en pierres fines*, p. 154-155 ; Baumeister, *Denkmäler des klass. Alterthums*, III, p. 1708 ; Sal. Reinach, *Catalogue des pierres gravées*, dans la *Bibliothèque des monuments figurés*, p. 2-4, pl. 1 ; la bibliographie est indiquée à la fin de la notice.

d'Arminius, après avoir reconquis les étendards de Varus, prend congé de Tibère, son père adoptif, et s'apprête à repartir pour l'Asie. Au-dessous sont rappelés ses exploits accomplis plus tard en Orient, ainsi que ses succès antérieurs de Germanie. En Syrie où il se rend, à Antioche, il trouve la mort, brusquement emporté en l'an 19 : l'apothéose du héros occupe le registre supérieur[1].



Fig. 5. — Grand camée de Vienne.

Les deux œuvres sont donc presque contemporaines, étroitement parentes en tout cas par l'inspiration et la disposition des motifs, à ce point qu'on s'est plu à y chercher la même main et, en raison de la beauté de l'exécution, la main de Dioscoride, le célèbre lithoglyphe de l'époque, l'artiste hors de pair, vanté par Pline et Suétone[2]. La première appartient encore toute à Auguste, non seulement par la date, mais par le sujet lui-même (fig. 5). Car, s'il s'agit des victoires de Tibère, de son heureuse campagne contre les Dalmates et les Pannoniens, campagne rude et méritoire, c'est l'empereur cependant qui

[1] Germanicus ne fut pas honoré, il est vrai, de l'apothéose officielle : il n'était pas empereur, et, d'autre part, Tibère, qui le détestait, ne voulut pas lui rendre un hommage qui fut pourtant attribué d'assez bonne heure aux simples membres de la famille impériale. Mais il fut divinisé dans le particulier par ses parents et ses amis désireux de venger sa mémoire.

[2] Pline, 37, 8 ; Suétone, *Auguste*, 50.

est le principal personnage de la composition ; c'est lui qui trône au milieu, ayant à ses côtés la déesse Rome ; demi-nu comme les héros et les dieux, appuyé sur son sceptre, sorte de Jupiter terrestre, il attire les regards du spectateur, de même qu'il fait converger vers lui tous ceux des acteurs de la scène ; une déesse, placée derrière lui, le couronne ; il foule à ses pieds des boucliers et d'autres armes et semble bien le véritable vainqueur. N'était-ce pas lui, l'imperator, qui, dans les idées romaines, devait triompher pour les succès des généraux, ses simples lieutenants[1] ? Dans les premières années du règne, un monument déjà, les bas-reliefs de la cuirasse de Prima Porta, l'avait représenté dans l'aurore de sa gloire. A l'autre extrémité de son long principat, le camée de Vienne le célèbre à côté de la déesse Rome, reine de toutes les nations, et le divinise presque lui-même. Derrière lui, un groupe de trois personnes le contemple. On peut hésiter sur le nom à donner aux deux premières. Cette femme avec un voile et une couronne de tours, est-ce Cybèle ou l'Univers (οἰκουμένη)? Et cet homme barbu, le haut du corps découvert, est-ce la Mer ou le Ciel ? Ce sont à coup sûr des figures allégoriques. La troisième a une attribution plus certaine ; tranquillement assise, le coude droit sur le trône d'Auguste et la tête sur son bras, couronnée de fruits et de fleurs, la corne d'abondance dans sa main, deux enfants autour d'elle, dont l'un tient des épis, elle personnifie la Terre, la Terre féconde et heureuse, protégée par Tibère et Germanicus, et prospère parce qu'elle est pacifique (fig. 5).

Mais cette paix, le monde la possédait-il réellement ? Célébrée avec un légitime orgueil par les poètes et les artistes une trentaine d'années auparavant, quand Auguste, dans l'éclat encore non terni de son règne, instituait les Jeux Séculaires, pouvait-elle l'être aussi justement au déclin du principat ? Et ne venait-on pas, au moment même où Tibère éteignait l'incendie allumé entre le Danube et les Alpes, de le voir se rallumer au nord, sur les rives du Rhin et du Weser ? Les Ger-

[1] Le fait suivant, rapporté par Tacite (*Ann.*, 3, 47), est caractéristique. Tibère, en apprenant la défaite de Sacrovir par C. Silius, légat de l'armée du Rhin supérieur, écrivit au Sénat que ses lieutenants avaient mérité la victoire par leur fidélité et leur valeur, mais que *lui-même avait vaincu en dirigeant la guerre par sa prudence* (*fide ac virtute legatos, se consiliis superfuisse*). Et comme il refusa de triompher pour une ou deux méchantes bourgades rappelées à leur devoir, Silius n'obtint pas une récompense dont son maître n'avait point voulu.



mains s'étaient soulevés à la voix d'Arminius, et, à cinq jours de distance, on avait appris la soumission des Pannoniens et la défaite de Varus : trois légions anéanties, trois aigles tombées au pouvoir de l'ennemi, c'était le plus terrible désastre que Rome eût subi depuis la défaite de Crassus. Le vieil empereur, si fier d'avoir repris les étendards enlevés par les Parthes, allait descendre dans la tombe sans avoir pu venger cette nouvelle humiliation. Mais l'orage, après tout, ne se faisait sentir que sur les frontières ; à l'intérieur, tout était calme. Les nations de la Méditerranée continuaient à jouir d'une sécurité profonde ; l'Italie surtout, — depuis combien d'années, combien de siècles même ! — n'avait jamais aussi longuement respiré. Cette passion de paix dont les peuples étaient possédés, cette soif ardente de repos qu'Auguste satisfaisait, et en somme au-delà de toute espérance, explique suffisamment que l'impression dernière qu'on ait voulu garder de son gouvernement, en dépit des clameurs belliqueuses poussées sur le Danube, le Rhin ou l'Euphrate, ait été une impression de calme, d'ordre et de prospérité[1].

Toutefois, si l'on savourait l'ivresse de la tranquillité enfin retrouvée, c'est le lieu de répéter avec Lucrèce[2] qu'au fond de la coupe il y avait un arrière-goût amer, je veux dire, parmi cette joie, l'incertitude du lendemain, la peur de se voir enlever un bien si longtemps souhaité, si tard possédé, la pensée d'un brusque retour de la mauvaise fortune : sentiment bien humain, comme le prouvent les vers du poète, mais sentiment bien romain en particulier, s'il est vrai que, dans tout

[1] Tel est bien le sentiment qui persiste aux époques suivantes, alors même que les Barbares se font plus redoutables, et qui inspirera, après le graveur du grand Camée de Vienne, les graveurs des médailles impériales. On s'obstine à voir dans ce bienfait comme la raison d'être et la justification de l'Empire. La « paix romaine » n'est pas un vain mot, et on en est fier. Et pour traduire cette conception dans les arts, c'est toujours, avec quelques variantes, à la même figure allégorique que l'on a recours. Que ce soit la Sécurité, la Félicité ou la Paix qu'elles représentent (*Securitas Aug.* ou *Populi Romani* ou *publica*, *Felicitas August.* ou *publica* ou *saeculi*, *Pax orbis terrarum*), les monnaies de Néron, de Galba, des Flaviens, des Antonins, celles en particulier d'Hadrien ou de Commode, nous montrent la même femme, avec des attributs identiques, couchée sur le sol, un bras sur une corbeille de fruits, tenant la corne d'abondance et ombragée par une vigne autour de laquelle jouent quatre Amours qui sont les quatre Saisons, autre symbole bien connu de la *temporum fecunditas* ou *felicitas*, comme disent encore les légendes des médailles. — Cf. Petersen, *Röm. Mittheil.*, IX (1894), p. 205-206.

[2] Lucrèce, 4, 1126.

le cours de son incroyable histoire, malgré ses prodigieux succès, ce peuple n'a jamais eu en réalité la présomptueuse arrogance qu'on lui prête, ou ne l'a eue que comme une pose, tout extérieure, devant l'étranger et la postérité, si les fumées de la gloire ne lui sont jamais montées au cerveau pour obscurcir sa vue, si même son bon sens l'a plutôt entraîné à un excès de prudence, lui montrant moins ses qualités que ses défauts et le portant moins à se féliciter d'un triomphe qu'à craindre la possibilité d'un revers futur. Qui a plus profondément senti et plus magnifiquement célébré que Tite-Live la grandeur de sa patrie? Qui a plus clairement reconnu aussi que trop de prospérité s'expie, que trop de grandeur fait chanceler, que Rome, la puissante Rome, souffrait de sa puissance même et, parce qu'elle était montée sur le faîte, était aussi sur le penchant de sa ruine? On jouissait donc de la paix, mais redoutant de la perdre. Si loin que grondât le flot des Barbares, il grondait, et on n'arrivait point à le faire taire: cela inquiétait.

Les camées de Vienne et de Paris portent la trace de ces préoccupations nouvelles, et c'est surtout par là qu'ils demeurent intéressants pour nous. Si les allégories qu'ils présentent n'ont rien d'original et, répétées par l'art postérieur, ne font que répéter elles-mêmes celles de la cuirasse de Prima Porta, de l'Ara Pacis ou de l'autel du Belvédère, les figures de Pannoniens, de Germains, de Parthes, placées dans le registre inférieur de chacun d'eux, introduisent vraiment à Rome, dans le bas-relief historique, quelque chose de nouveau: le motif du Barbare, qui va faire rapidement fortune et devenir, à l'époque de Trajan et des Antonins, inséparable de toute représentation triomphale. Il est clair que la nature des sujets choisis appelait d'elle-même cette façon de les concevoir et de les traiter. Il s'agissait de glorifier, d'un côté, Auguste dans la personne de son beau-fils vainqueur des Pannoniens, de l'autre, Germanicus enlevé à Antioche après d'éclatants succès. Quoi de plus naturel que de rappeler les faits eux-mêmes qui avaient valu à Tibère et à Germanicus l'ovation ou le triomphe, à tous les deux la gloire et la reconnaissance des Romains? Dans les registres principaux, l'artiste figurera donc les scènes principales, les généraux victorieux recevant les félicitations du chef de l'Etat. Dans le bas il ajoutera, pour parler davantage aux yeux et traduire ces victoires sous une forme plus concrète, des

groupes de prisonniers qui symboliseront les nations vaincues : c'est le complément du tableau, attendu, presque nécessaire. Mais l'importance relativement grande qui lui a été donnée n'en prouve pas moins, du même coup, l'importance qu'on attachait à ces ennemis et l'attention qu'on prêtait à ces luttes. Sur le camée de Vienne, tandis que des soldats romains élèvent un trophée, un homme et une femme barbares sont assis à gauche, accablés ; à droite, deux autres personnages, homme et femme également, sont brutalement traînés par les cheveux. Sur le camée de Paris, la représentation se développe ; il y a jusqu'à dix personnages groupés au milieu d'armes tombées à terre, emblème de la défaite. Vieillards, femmes, enfants, Germains à l'aspect inculte, Parthes au bonnet phrygien et aux anaxyrides orientales, tous dans des attitudes diverses expriment le deuil et la douleur. Le sculpteur insiste visiblement sur ces détails. On sent comme la satisfaction de montrer enchaînés, hors de nuire, ces peuples redoutables et, en se mettant sous les yeux l'image de leur désolation présente, comme le besoin de se rassurer soi-même pour l'avenir et de les croire vaincus pour toujours.

Ce qui est sûr, c'est que nous ne saurions comparer cette représentation déjà large, ample, abondante, avec la figure de Barbare qui, à elle seule, servait sur la cuirasse d'Auguste à personnifier la nation parthe tout entière[1]. Celle-ci a bien été le point de départ ; mais, depuis, quel chemin déjà parcouru ! Condenser et simplifier sont des opérations idéales de l'esprit : on serre maintenant la vérité de plus près ; la tendance réaliste, dont nous ne cessons d'observer les multiples manifestations, gagne de proche en proche ; elle n'est pas loin d'avoir tout envahi. Faut-il aller jusqu'à dire que sur le camée de France, « parmi les Germains, l'artiste a pris à tâche de rappeler les traits des principaux chefs des Chérusques, des Cattes et des Sicambres qui ornèrent le triomphe de Germanicus à Rome et dont Strabon nous a conservé les noms[2] » ? Nous ne le croyons pas. Le portrait, sous une forme ennoblie et idéalisée, a déjà fait, il est vrai, son apparition dans la sculpture histo-

[1] Ce même procédé de simplification est cependant employé aussi sur le camée de Paris, dans la zone du milieu : au pied du trône de Tibère est prosterné un oriental, parthe ou arménien, qui résume en lui tout son peuple.
[2] Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Biblioth. nat.*, p. 123.



rique sur les bas-reliefs de la procession de l'Ara Pacis ; mais les reliefs de nos pierres fines s'en tiennent au type de la race plus qu'ils ne copient des physionomies d'individus. En revanche, ce type est vivement saisi et fortement marqué ; et nous aurons à nous souvenir des Pannoniens du camée de Vienne, quand nous trouverons les Daces des monuments du second siècle.

Auguste étant mort en l'an 14, seule la « Glorification de Tibère », datée des deux dernières années du principat, appartient à la période précédente. Le camée de Paris nous a fait empiéter sur le règne suivant ; il n'a pu être exécuté qu'après l'an 19 et, selon toute apparence, après ce voyage funèbre, si dramatiquement dépeint par Tacite, où Agrippine dans le deuil, assombrie de préoccupations, incertaine du sort qui l'attendait, elle et ses six enfants, ramenait en plein hiver les cendres de son époux[1]. Mais, je le répète, y eût-il un plus grand intervalle d'années entre les deux œuvres, on ne saurait les étudier séparément, sous le prétexte que de l'une à l'autre l'Empire a changé de maître. Si les époques artistiques ou littéraires dépendent souvent de l'avènement d'un prince, elles n'en dépendent pas toujours : nous avons ici même la preuve de ces deux effets différents. J'espère que l'on a vu déjà, — mais l'on verra mieux encore, — tout le poids dont a été la personne d'Auguste, elle toute seule, dans la constitution du genre historique. Inversement, on ne remarque pas que les arts ou les lettres aient reçu quelque impulsion spéciale de Tibère ; le mouvement commencé avant lui se poursuit sous son règne, sans qu'il y ajoute rien de nouveau. Inspiration générale et motifs particuliers, le camée de Paris a trop de points de ressemblance avec celui de Vienne pour ne pas être considéré comme une autre partie d'un même ensemble. Ajoutons qu'historiquement il complète une période militaire : à la mort d'Auguste, les restes des légions confiées à Varus gisaient toujours épars, sans sépulture, dans les forêts de la Germanie ; il était réservé au petit-fils adoptif de l'empereur d'effacer cette honte et de terminer pour un temps les incursions des Barbares sur le Rhin : c'est précisément à ce résultat que fait allusion le registre central du camée de Paris. Enfin avec lui semble se clore, d'une façon définitive, pour le relief d'histoire, la période proprement augustéenne. Elle aura duré ainsi un peu plus qu'Auguste lui-même.

[1] Tacite, *Annales*, 2, 75, et 3, 1.

V

J'aimerais cependant, avant de la quitter, y donner encore une place à un gracieux canthare en argent, petite œuvre charmante, comprise dans le trésor d'orfèvrerie récemment découvert à Bosco Reale, près de Pompéi[1]. Si je garde quelque scrupule à le faire, c'est que la pièce n'est point exactement datée. Elle ne peut être postérieure à l'année 79, où éclata la terrible éruption du Vésuve qui engloutit les villes situées sur le flanc sud-ouest de la montagne; mais l'indication est insuffisante. C'est à cause de sa valeur artistique que je croirais le canthare antérieur au règne de Néron, ou même à celui de Claude. Pline se plaignait que de son temps la toreutique romaine fût en pleine décadence[2]. Mettons qu'il y ait un peu d'exagération dans son jugement; les ateliers de Furnius et de Gratius, dont il parle lui-même, conservaient encore une certaine activité et jouissaient d'une certaine vogue. Il n'en est pas moins vrai qu'à partir du milieu du Ier siècle après Jésus-Christ l'affaiblissement était manifeste. L'orfèvrerie était sans doute tombée alors entièrement dans le domaine industriel, et, après les véritables artistes qui produisaient des œuvres originales, on se contentait de répéter les modèles connus; on copiait au lieu d'inventer: là est la raison des sévérités de Pline. Or la pièce d'argenterie de Bosco-Reale ne saurait être rangée parmi ces œuvres d'imitation, ni confondue dans la foule des médiocrités : la délicatesse et le fini de son travail s'y opposent. En outre, le sujet qui décore les parois du vase n'est pas un motif rebattu, emprunté tel quel au répertoire des sujets de genre alexandrins. Il représente un imperator romain recevant, au milieu de ses soldats, les hommages de captifs prosternés, tandis que sur l'autre face s'avancent vers lui trois divinités dont l'une tient une statuette de la Victoire.

Ce motif du prisonnier, nous l'avons vu apparaître à Rome sur le camée de Vienne et se développer sur le camée de Paris, motif nouveau, approprié au temps et au pays. L'artiste, en le reprenant à son tour, montrait qu'il n'était pas dénué de

[1] Je dois à M. Edmond de Rothschild d'avoir pu le voir et l'examiner; je lui en exprime ici tous mes remerciements.
[2] Pline, *Hist. nat.*, 33, 157.

cette force créatrice perdue, selon Pline, dès la seconde moitié du Ier siècle ; car il savait, après les sculpteurs de pierres fines, le traiter sous un aspect différent : il plaçait le vainqueur lui-même en présence des vaincus, le prince devant les ennemis qui implorent son pardon, et donnait ainsi le premier exemple d'une scène que les bas-reliefs de Trajan et de Marc-Aurèle répéteront sans se lasser.

Ce vase, qui trahit une bonne époque, sera donc attribué avec assez de vraisemblance à la fin du règne d'Auguste ou au commencement de celui de Tibère. A la fin du règne d'Auguste plutôt ; car la figure du prince, par la coupe du visage et l'arrangement des mèches sur le front, rappelle, autant qu'on peut distinguer ces caractères, les portraits du fondateur de l'Empire. Or il est intéressant de reconnaître, dès cette date, que les personnages sont disposés sur plusieurs plans de profondeur, passant presque de la ronde bosse à la simple silhouette gravée sur le fond, que les ressources de la perspective sont utilisées et que la composition présente un aspect *pittoresque*. Estimée, l'œuvre passa de mains en mains et finit par venir en la possession du propriétaire de Bosco-Reale. Celui-ci, amateur délicat, l'admirait assez pour la joindre à cette vieille argenterie de famille, à ces coupes usées par un long usage domestique, que recherchaient avec tant de passion tous les Romains de l'époque impériale. Elle a été trouvée dans la même cachette que le reste du trésor, bien plus, enveloppée de cette même étoffe de laine où avaient été serrés, au moment de la catastrophe, tous les objets précieux. Puisque la date que nous proposons est vraisemblable, il nous plaît maintenant de la regarder comme tout à fait vraie. Rien n'est plus séduisant que de rapprocher les deux camées et le canthare d'argent, œuvres appartenant toutes trois à des branches bien voisines, la glyptique et la toreutique, à ces arts mineurs d'un mérite encore si exquis à côté du grand art, œuvres toutes trois analogues par le sujet, toutes trois semblables par le sentiment et l'inspiration[1].

Nous nous rendons compte à présent de ce que sera, de ce qu'est déjà tout le genre historique. Forme et fond, matière et

[1] Un second canthare en pendant, aussi remarquable que le premier, représente un taureau immolé devant le temple de Jupiter Capitolin. C'est le sujet de tous les bas-reliefs d'autels que nous avons déjà étudiés.

style, nous en tenons les éléments au complet, et non plus à l'état de simple indication ou d'ébauche, comme ils s'étaient offerts à nous sur la cuirasse de Prima Porta. Jetons une dernière fois un regard en arrière. Que voyons-nous? La matière, ce sont les fêtes de la cité, les processions, les sacrifices, la célébration du culte impérial, les témoignages de reconnaissance décernés par les peuples au prince bienfaiteur du monde; ce sont d'autre part les victoires, les triomphes, les nations soumises, les barbares enchaînés, l'univers aux pieds de la ville des Césars, en un mot l'empereur et Rome célébrés ensemble sur les bas-reliefs comme ils sont adorés ensemble dans les temples, donnant la paix au dedans, recueillant la gloire au dehors : ce seront aussi toutes les sources d'inspiration des époques suivantes.

Mais une pareille matière, pour être mise en œuvre, exigeait une forme appropriée et commandait le genre d'exécution. Du moment qu'on représentait les grands actes de la vie officielle et publique, c'est la foule qui devait s'emparer du champ du bas-relief; les masses, ou graves et recueillies ou violemment agitées et tumultueuses, devenaient inséparables de la représentation elle-même. Sous la pression du nombre accru des personnages, l'ancien cadre, trop étroit, a craqué; il a fallu l'élargir, surtout le rendre plus profond; on a creusé réellement la pierre, ou l'on a donné l'illusion de la pierre creusée; en d'autres termes, on a eu recours à la perspective, et l'autel du Genius Augusti nous a montré déjà trois ou quatre plans dans le relief. L'emploi de la perspective, à son tour, a permis de développer le décor, d'y introduire l'architecture et le paysage, de donner à la reproduction des choses de la nature, sinon le premier rang toujours réservé à l'homme, au moins une place très importante, de faire, en un mot, du relief historique une représentation pittoresque. Et qu'y a-t-il de plus sur les monuments postérieurs? Ceci seulement, que les bas-reliefs du temps d'Auguste ne sont encore chacun marqués que de quelques-uns des caractères que nous venons d'indiquer; aucun n'est donc le type définitif et le vrai représentant du genre. C'est le bas-relief du second siècle qui réunira les éléments séparés et achèvera ce qui est incomplet. Mais il achèvera; il n'aura plus rien à trouver de nouveau : les caractères du bas-relief historique sont dès maintenant arrêtés.

CHAPITRE II

LA PÉRIODE DE PERFECTION. — LES ÉDIFICES TRIOMPHAUX

I. Bas-reliefs d'un arc de triomphe de Claude. — II. L'arc de Titus. — III. Monuments de Trajan : § 1 Les balustrades du Forum ; § 2 L'arc de Bénévent ; § 3 Les bas-reliefs encastrés dans l'arc de Constantin ; § 4 La colonne Trajane ; § 5 Le monument d'Adam-Klissi.

Une opinion répandue est celle qui fait dépendre de l'acr triomphal la naissance ou l'existence même du bas-relief historique. A supposer, dit-on, que Rome n'eût pas connu ce genre de monuments, ce genre de sculptures, lui non plus, n'aurait pas vu le jour ; il y a, entre eux deux, liaison intime, connexion étroite, dépendance nécessaire. C'est la thèse que soutenait A. Philippi dans son mémoire souvent cité sur les bas-reliefs des arcs de triomphe[1], et elle a pour elle que dans une visite de la Rome antique les arcs sont les monuments qui tout d'abord attirent et accaparent l'attention. On est donc facilement tenté de leur tout rapporter, de leur attribuer une importance, non pas seulement prépondérante, mais unique, et de croire que, par un simple et naturel effet de leur puissance intérieure, ils se sont créé à eux-mêmes leur décoration. Nous venons de constater, il me semble, qu'il n'en était rien. Pendant tout le principat d'Auguste et la première partie de celui de Tibère, nous avons vu se former sous nos yeux, de toutes pièces, le bas-relief historique, et nous n'avons point eu à tenir compte des arcs de triomphe.

[1] A. Philippi, *Ueber die römischen Triumphalreliefs und ihre Stellung in der Kunstgeschichte*, dans les *Abhandlungen der philol.-historisch. Classe der kön. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, VI, 1874, Leipzig.

Non pas qu'il n'en existât aucun dès cette époque ou même que leur nombre ne fût déjà considérable. Si je voulais en relever la liste, les textes, où sont relatés les décrets du sénat et du peuple, et les monuments conservés m'en fourniraient aussitôt vingt-quatre ou vingt-cinq, élevés soit à Auguste et à Tibère, soit à Drusus l'Ancien et à Germanicus. Mais quoi? Le nombre ne fait rien à l'affaire : tout s'est expliqué sans eux. Il y a plus : rien n'aurait été expliqué par eux ; aucun ne présente vraiment une décoration de figures sculptées[1]. En dehors de la statue du triomphateur, qui, debout sur un char au sommet de l'édifice, est le morceau capital, ils s'en tiennent à de purs ornements, à quelques personnages mythologiques placés dans les angles au-dessus de la voûte, ou à des trophées. Ἁψῖδες τροπαιοφόροι ou *arcus cum tropæis*, ce sont les expressions mêmes dont se servent, pour désigner les arcs d'alors, Dion Cassius et Suétone[2]; ils ne nous parlent jamais de reliefs à représentations humaines, et leur témoignage est confirmé par les monuments qui nous restent. Entendons-nous : nous ne voulons pas dire que les arcs ou les colonnes triomphales n'aient joué aucun rôle dans l'histoire du bas-relief romain; loin de là, et nous-même, précédemment, nous avons fait pressentir que leur part est assez grande. Mais ils n'ont pas contribué à la constitution immédiate de ce bas-relief, et leur rôle, chronologiquement, ne commence qu'une fois les éléments du genre définis. Seulement, ce qui reste vrai, c'est qu'à peine, ou peut s'en faut, sont-ils mis en possession de cette décoration figurée,

[1] Sur le seul Forum, trois arcs de triomphe étaient élevés, deux à Auguste et un à Tibère; à Auguste, d'abord à la suite de son triple triomphe sur Antoine, la Dalmatie et l'Egypte, 29 av. J.-C. [Dion, 51, 19 ; — pour les trois triomphes, voir Mommsen, *Res gestae divi Augusti* (Lat. I, 21 ; Gr. II, 9), p. 9; Macrob., *Saturn.*, 1, 12, 35 ; Virg., *Enéide*, 8, 714 ; Servius, *ibid.;* Suétone, *Aug.*, 22 ; Dion, 51, 21], puis, lorsqu'il eut reconquis sur les Parthes les étendards de Crassus, 20 av. J.-C. (Dion, 54, 8); à Tibère, *ob recepta signa cum Varo amissa, ductu Germanici, auspiciis Tiberii*, 16 apr. J.-C. (Tacite, *Ann.*, 2, 41). — Nous manquons de détails sur le premier et sur le troisième de ces arcs; mais le second nous est connu par un denier de l'an 19 av. J.-C. (Cohen, *Monnaies impériales* (2e éd., Aug., nos 82-84). Or il porte au sommet Auguste dans un quadrige, entouré de deux Parthes qui lui présentent l'un une enseigne militaire, l'autre une aigle légionnaire ; mais il n'a aucune décoration de bas-reliefs. Les arcs d'Auguste que nous avons conservés se trouvant dans les provinces, on aurait pu croire qu'ils ne valaient pas ceux de la capitale. En voilà qui ont été élevés à Rome, sur la place même de la ville, auxquels on a donc apporté certainement tout le soin possible d'exécution : ils sont aussi peu ornés de figures que ceux d'Aoste ou de Rimini.

[2] Dion, 49, 15 ; 51, 19 ; 56, 17 ; 60, 22; Suétone, *Claude*, 1.

ils lui donnent un développement, une étendue, une ampleur, que sans eux elle n'aurait jamais atteinte, gênée et comprimée qu'elle était encore dans les proportions trop exiguës d'un autel. Sur cette nouvelle surface dont elle s'empare, elle va trouver l'air dont elle a besoin pour vivre, l'espace où déployer librement la foule de ses personnages et les masses de ses combattants ; elle le sent et prend son essor. Inutiles donc pour la formation du genre historique, les édifices triomphaux étaient nécessaires pour l'amener à son point de maturité ou de perfection.

I

Vers le milieu du XVIe siècle, sous Pie IV, on découvrit au Corso, place Sciarra, un certain nombre de reliefs dont trois ont été conservés et se trouvent actuellement au Casino de la Villa Borghèse[1]. Ces reliefs sont les fragments non point, comme le pensait Winckelmann mal informé[2], d'un édifice du forum de Trajan, mais d'un arc de triomphe élevé en l'honneur de Claude. Tout le prouve : le style, qui serait bien singulier s'il était contemporain de la colonne Trajane, mais dont la singularité s'explique au contraire, si nous admettons qu'il appartient aux premiers temps où l'on ait employé, sur les monuments triomphaux, des bas-reliefs à personnages ; puis l'existence, au XVe siècle encore, sur cette place Sciarra, d'un arc antique[3] ; enfin la mise au jour, en 1641, toujours sur le même emplacement, d'une dédicace d'après laquelle le sénat et le peuple romain érigèrent un arc à l'empereur Claude en souvenir de ses victoires sur les Bretons[4]. Cette campagne de

[1] Philippi, *ouvr. cité*, p. 271 ; Helbig-Toutain, *Guide*, t. II, p. 133.

[2] Winckelmann (*Hist. de l'Art*, XI, 3, 31) les attribuait à un arc de Trajan ou à la Basilique Ulpienne.

[3] Déjà très endommagé, il est vrai, et dont l'attribution n'était plus connue. Mais ces ruines du XVe siècle, si l'on tient compte du fait qu'il y avait certainement dans le voisinage un arc élevé à Claude, amènent à la conclusion qu'elles étaient justement les débris de cet arc de Claude.

[4] *Corpus inscript. lat.*, VI, n° 920. — Dion (60, 22) rapporte que deux arcs furent élevés à Claude pour ses succès de Bretagne, l'un en Gaule, à l'endroit du rivage où son armée s'embarqua, l'autre à Rome : c'est avec le second qu'il faut identifier celui qui est mentionné dans l'inscription.

Bretagne est de l'année 43 ; mais comme l'inscription rappelle, dans l'énumération des titres honorifiques, que le prince est revêtu pour la onzième fois de la puissance tribunitienne, il faut admettre que l'arc en question n'a été terminé qu'en 51-52 après Jésus-Christ.

Le sujet, au moins dans les fragments que nous possédons, n'offre aucun intérêt bien particulier. Des officiers et des soldats, les uns au repos, les autres défilant d'une marche lente; parmi eux, sur l'une des plaques de marbre, le prince, reconnaissable encore, malgré la mutilation du visage, à sa cuirasse, à son manteau de général ou paludamentum, surtout à ses chaussures richement ornées qui, sur les bas-reliefs des époques suivantes sont également données aux empereurs ; des têtes portant des casques surmontés de hauts panaches; des étendards dont deux ont des portraits en médaillons suspendus à leur hampe : voilà cette représentation. Ce qui est plus curieux, c'est de noter la façon dont elle est traitée. Les reliefs sont sculptés sur deux plans seulement, l'un en vigoureuse saillie, presque en ronde bosse, l'autre aplati sur le fond, à peine ressenti, comme gravé. Pas de transition, mais un saut brusque du premier au second. Depuis soixante ans l'autel de la Paix Auguste est construit, et, si nous ne connaissions pas les monuments intermédiaires, il semblerait qu'il n'y a pas eu de changement; l'arc de Claude n'a pas recours à une facture différente, plus savante ou plus compliquée. Disons même qu'elle est moins heureuse; car, si le sculpteur de l'Ara Pacis n'employait que deux plans, au moins se bornait-il à deux rangées de personnages; il ne donnait pas l'illusion de la foule, mais les exigences de l'art étaient respectées. Ici, ce qui l'emporte, c'est le désir de faire vrai; le sculpteur, pour imiter la réalité, veut introduire la multitude dans son œuvre; et, comme il ne se sert que de deux plans, il est bien obligé, sur le second, de faire émerger, en deux ou trois rangées superposées, toutes les têtes de ses légionnaires : procédé maladroit, qui rappelle la gaucherie, encore excusable chez des primitifs, de la sculpture assyrienne. Il y a méconnaissance des lois de la perspective et, ce qui est plus grave, oubli des acquisitions faites antérieurement par le bas-relief historique.

On pouvait donc craindre que les destinées n'en fussent compromises, si après un effort de trois quarts de siècle, tout ou presque tout était à recommencer : elles ne devaient pas l'être. Ce

retour en arrière s'explique par ce fait que le monument de Claude est le premier arc romain[1] où la représentation d'un grand nombre de personnes humaines ait été admise dans la décoration du relief. De là les défaillances et la maladresse, qui sont les défaillances et la maladresse des débuts. Le sculpteur manquait de l'expérience nécessaire : il n'a pas su tirer parti de la vaste surface qui lui était nouvellement offerte. Joignez qu'il n'était pas de grand talent, que son exécution est médiocre, même là où l'on ne saurait invoquer pour lui le bénéfice de l'inexpérience, qu'il garde une raideur archaïque, des conventions depuis longtemps répudiées, comme le sourire grimaçant de certaines figures ou les yeux représentés de face sur des visages de profil. Voilà suffisamment de raisons pour n'attribuer à son œuvre qu'une importance très secondaire : avec elle le relief historique a rétrogradé, — pour un instant seulement : en trois pas le terrain perdu est reconquis, les positions sont consolidées, améliorées, et nous sommes portés à l'arc de Titus.

II

Dans l'intervalle il y eut d'autres arcs de triomphe, ceux de Néron, par exemple, que Tacite mentionne en quelque mots[2]. Qu'étaient-ils au juste? Nous ne savons. L'un nous est tant bien que mal connu par un revers de médaille. qui ferait croire à une grande simplicité de décoration[3]. Ce qui est certain, c'est que, préparées ou non par les reliefs immédiatement antérieurs, les sculptures de l'arc de Titus nous renvoient accrus, amplifiés, groupés et renforcés par ce groupement même, tous les caractères que leur transmettaient celles de l'époque d'Auguste, et qu'elles marquent ainsi, sinon l'apogée, à coup sûr un moment décisif de l'évolution du genre. Dès lors, le long de notre route, nous ne verrons plus guère se dresser que des monuments illustres, d'une célébrité même populaire et universelle depuis les temps antiques jusqu'à nos âges, sur lesquels il nous fau-

[1] Je laisse de côté pour l'instant l'arc d'Orange, — qui est hellénistique, non romain.

[2] Tacite, *Annales*, 13, 41, et 15, 18.

[3] Donaldson, *Architectura numismatica*, n° 56.

drait longuement insister, — si l'on n'y avait beaucoup insisté avant nous. Les sources sont abondantes; au moins nous permettront-elles de passer plus vite et de ne retenir que l'essentiel, ce qui est directement utile à notre seul objet.

On sait à quelle occasion fut élevé l'arc de Titus[1]. Après cinq années de résistance, dont cinq mois de siège continu, la révolte des Juifs de Jérusalem se terminait dans le sang et les flammes par une des plus épouvantables catastrophes de l'histoire; dispersés à travers le monde, les vaincus étaient rayés à jamais du nombre des nations. L'année suivante, au mois de juin 71, Titus, le principal vainqueur, partageait avec son père Vespasien les honneurs du triomphe. Tous les deux, après une nuit passée aux portes de Rome, au temple d'Isis, entraient dans la ville chacun sur un char, couronnés de laurier et vêtus de pourpre, et, tandis que Simon, fils de Gioras, un des chefs révoltés, était traîné au Forum, battu de verges et exécuté, ils montaient au Capitole offrir au Jupiter très bon, très grand, avec leurs remerciements pour cette victoire, les sacrifices habituels des *suovetaurilia*. Plus tard, quand Titus fut empereur, un arc de triomphe, élevé dans le Cirque Maxime, rappela le souvenir de l'exploit glorieux: ce n'est pas celui qui subsiste. L'arc que nous voyons encore debout, commencé peut-être du vivant de Titus, ne fut certainement achevé et consacré qu'après sa mort, sous Domitien (apr. 81). Titus, étant appelé divin (*divus*) dans l'inscription dédicatoire, était, à l'époque où elle fut mise en place, nécessairement défunt. En outre, au milieu de la voussure, dans les caissons du haut, un bas-relief, en le représentant comme un nouveau Ganymède emporté dans l'Olympe par un aigle, rappelle la cérémonie de l'apothéose, dont c'était depuis Auguste le symbole ordinaire[2]. Le monument se dresse, comme se dressaient la plupart des arcs, sur la Voie Sacrée que suivait le cortège triomphal; mais il est particulièrement bien situé, au point le plus élevé de la route, au col de la Vélia, sorte de crête qui relie le Palatin à

[1] Sur l'arc de Titus, voir Philippi, *ouvr. cité*, p. 252; Baumeister, *Denkmäler des classischen Alterthums*, p. 1879; Salomon Reinach, *Revue des Etudes juives*, 1890, t. 20, p. LXV, — et tous les dictionnaires ou manuels d'archéologie.

[2] Voir notamment à la Bibliothèque nationale le camée appelé l'Apothéose de Germanicus (Babelon, *Catalogue des Camées antiques et modernes*, 1897, p. 137, n° 265).

l'Esquilin et sépare le Forum du Colisée. De partout il s'aperçoit, profilant avec netteté son architecture sur le ciel, gracieux dans sa simplicité, élégant dans ses petites proportions[1]. Si l'on s'approche et que l'on examine ses sculptures, toutes empruntées à la pompe même du triomphe, on admire la plus belle décoration figurée peut-être que Rome nous ait laissée en ce genre.

Il faut faire une réserve cependant pour la frise qui court sur l'architrave, du côté du Colisée ; elle nous donnerait aussitôt un cruel démenti. Quoiqu'elle soit très mutilée, il en reste assez pour en reconstituer l'ordonnance, et cette ordonnance est médiocre. Nous y voyons la partie du cortège où les taureaux du sacrifice, parés de festons et de guirlandes, sont conduits par les victimaires et les prêtres ; des soldats les escortent, les uns armés de boucliers, les autres élevant des hampes surmontées de tablettes où sont inscrits les noms des victoires remportées et des villes conquises. Au milieu du défilé, la statue du Jourdain est portée sur un brancard ; ces fleuves personnifiés, vieillards à longue barbe couchés et appuyés sur le coude, étaient un des éléments accoutumés des pompes triomphales[2] ; les textes nous l'apprenaient : nous en avons ici la preuve sous les yeux. Mais curieux par le sujet et les détails historiques qu'il révèle, le bas-relief est vraiment faible comme exécution. Cette série de figures, presque toutes indépendantes, rarement réunies, marchant l'une derrière l'autre à intervalles réguliers, avec de grands vides entre elles, et formant de distance en distance autant de lignes verticales et parallèles, tout cela est de l'effet le plus monotone et le plus disgracieux. Rappelez-vous une autre procession, pacifique, mais également solennelle, le cortège des Panathénées sculpté sur la frise de la cella du Parthénon. Quelle vie et quelle variété ! Là aussi il y a des victimes menées au sacrifice, des jeunes gens pour les conduire, des prêtres et des magistrats drapés dans leurs tuniques ; mais toutes ces figures sont groupées et non juxtaposées ; au

[1] 15m,40 de haut sur 13m,50 de large et 4m,75 de profondeur (Fr. Reber, *die Ruinen Roms*, 2e édit., Leipzig, 1879, p. 397-400).

[2] La même attitude couchée est donnée par l'art ancien à toutes les représentations de fleuves qui nous sont parvenues : monnaies, bas-reliefs, statues (cf. les célèbres statues du Nil et du Tibre). — Quant à cette habitude de les faire figurer dans les triomphes, cf. ce que dit Ovide (*Pontiques*, III, 4, 107) et ce que nous savons des triomphes de César sur la Gaule et l'Egypte [le Rhin, le Rhône et l'Océan parurent dans le premier, le Nil dans le second (Florus, 4, 2)].

lieu d'être de raides silhouettes, surprises de se trouver rapprochées, elles sont liées entre elles, concourent à une action commune, et, malgré la distance où elles sont du spectateur, il n'en résulte pour lui ni trouble ni confusion[1].

En revanche, les autres sculptures de l'arc de Titus sont intéressantes au plus haut degré ; la différence entre les deux séries est même telle qu'on les croira difficilement parties de la même main. Le sujet commencé sur la frise se développe encore dans ses principaux épisodes sur les deux reliefs placés à l'intérieur de l'arc, de chaque côté du passage, au-dessus des impostes. L'historien juif Josèphe nous a conservé l'ordre dans lequel eut lieu le défilé du triomphe[2]. Après les images des dieux, les victimes et les sacrificateurs, après les captifs et de grands tableaux où était figurée dans toute son horreur la prise de Jérusalem, venaient, élément de curiosité toujours nouveau, les dépouilles des vaincus et le butin enlevé au temple de Jéhovah : la table d'or des pains de présentation avec les deux vases où brûlait l'encens, les trompettes d'argent qui annonçaient les fêtes, et le candélabre à sept branches. Ces objets du culte, précieusement renfermés dans le tabernacle, avaient été respectés par Pompée, cent trente-quatre ans auparavant, lorsque, soumettant la Judée, il avait pénétré dans le Saint des Saints. Titus ne montra pas la même modération ; il pensait peut-être, s'il anéantissait la religion juive dans tout ce qu'elle avait de matériel et de périssable, en finir plus sûrement avec ce peuple d'exaltés auquel sa religion donnait d'indestructibles espérances ; il était surtout très désireux, en étalant sous les yeux des Romains d'aussi rares trésors, d'ajouter à l'éclat de la solennité triomphale.

C'est la procession de ce mobilier sacré qui occupe tout le champ du bas-relief, placé à gauche quand on regarde le Capitole. Le chandelier et la table où s'appuient les trompettes sont portés sur deux brancards par des soldats sans armes, couronnés de laurier, qui sont au moment de franchir un arc ou une porte. Même sujet donc, comme thème fondamental, que sur la frise de l'architrave, ou continuation du même

[1] Philippi a donc tort (p. 274) d'alléguer, pour justifier l'artiste de Titus, la hauteur où était placée la frise et la petitesse des figures ; l'excuse ne vaut rien. Au Parthénon, les personnages sont plus grands, mais, la hauteur étant plus grande aussi, le rapport est à peu près le même pour le spectateur placé au bas de l'édifice.

[2] Josèphe, *Bell. judaic.*, VII, 5, 17.

sujet, mais traité de quelle autre façon ! Nous revenons au principe délaissé de la composition pittoresque, avec ses plans différents et ses profondeurs successives. La chaîne de la tradition est ressaisie, et de main de maître. La perspective devient la loi absolue sous laquelle s'ordonnent les objets et les personnages. Non seulement elle y est ce que j'appellerai fictive, c'est-à-dire que deux figures de saillie équivalente, si l'on fait mordre l'une sur l'autre, ou si l'on rapetisse la seconde, peuvent, comme sur un dessin, sembler placées l'une derrière l'autre et séparées par une distance plus ou moins grande ; mais elle y est surtout réelle ; en d'autres termes, ce n'est point seulement par une illusion de notre œil, c'est en fait et matériellement, par une saillie inégale donnée aux différents points de la surface de pierre, que personnages ou accessoires du décor sont tantôt plus rapprochés, tantôt plus éloignés. Voici bien trois plans, le premier qui enlève vigoureusement les figures, le troisième qui les détache à peine du fond sur lequel elles sont comme gravées à la pointe, le second ménageant la transition et par un relief médiocrement ressenti permettant de passer sans secousse des parties les plus hautes aux parties les plus basses. Tous les trois se trouvaient déjà sur l'autel du Genius Augusti à Pompéi ; mais, entre les deux reliefs, il y a la différence d'une œuvre où un changement s'ébauche à une autre, où, réalisé dans sa plénitude, il reçoit son expression définitive. L'effet de profondeur obtenu par le ciseau du sculpteur est maintenant analogue à celui que le peintre obtient sur une toile avec sa palette.

Aussi, malgré leur nombre, tous les personnages se disposent-ils dans ce cadre sans paraître entassés. L'air les enveloppe, circule largement autour d'eux. Aucune confusion ; et cependant aucune symétrie non plus. La symétrie a quelque chose d'artificiel et de froid et, si elle ne tue pas complètement la vie, elle y met de la raideur. Or, avant tout, rien de froid, mais la vie et le mouvement, et de là l'emploi des masses ; mais la diversité aussi dans les mouvements et les attitudes pour rompre la monotonie en brisant les lignes, et de là le brusque arrêt de ce porteur du premier rang qui tourne la tête en arrière et regarde le cortège ; la marche de ceux qui le suivent en est plus ou moins suspendue, et ce ralentissement fait mieux ressortir par contraste l'allure continue des autres[1].

[1] C'est la remarque que fait M. Wickhoff, *ouvr. cité*, p. 43.



Ce n'est pas assez. Pour atteindre à un degré de vérité de plus, l'artiste, par une nouveauté hardie, veut encore que l'éclairage naturel lui-même, la lumière du soleil, concoure à l'effet général; en un mot, il se soucie des jeux de l'ombre sur la forme du relief. Il a raison pour le but qu'il poursuit; puisqu'il prétend rivaliser avec le peintre et produire comme lui le maximum d'illusion, l'ombre portée, si essentielle dans la peinture, doit tenir une place égale dans ses préoccupations sculpturales. Tout relief, dès que la lumière tombe sur lui, projette nécessairement une ombre, de même que tout corps dans la nature quand il est frappé par les rayons du soleil. S'il n'y a qu'un plan, l'ombre des figures est portée sur la paroi du fond, comme il arrive des personnes passant le long d'un mur; si cette paroi, d'autre part, est laissée unie et lisse sans accident de terrain ou de paysage, elle peut être assombrie sans dommage pour l'ensemble. Mais supposez plusieurs plans, tous d'une saillie plus ou moins forte, supposez le fond chargé d'accessoires; la première rangée de figures jette son ombre sur la seconde, celle-ci sur la troisième, celle-ci à son tour sur les accessoires du décor, et, au milieu de ces ombres, les contours se perdent ou se noyent, la paroi cesse de reculer et les objets de s'enfoncer. Comment résoudre le problème? D'abord le sculpteur de l'arc de Titus ne superpose jamais les trois plans à la fois; devant une figure du troisième plan il en fait défiler une autre, et une autre seule, tantôt du premier, tantôt du deuxième; de la sorte est évitée cette chute successive et désagréable des ombres. Puis il travaille les figures du dernier plan avec un relief extrêmement faible, pour ainsi dire nul, si bien qu'elles ne projettent elles-mêmes aucune ombre sur le fond; cette ombre, invisible pour le spectateur, sera censée tomber derrière la paroi. Mais, du coup, c'est la paroi qui semble ne plus exister qui cède et s'entrouvre; laissée lumineuse, elle permet aux objets qui s'y disposent d'avoir leur vraie valeur, valeur qui dépendra uniquement de leur propre saillie, légère ou vivement accentuée; l'œil, appréciant la distance, les situera aisément à leur place. Et voilà, par ce jeu savant des ombres et des lumières, l'effet de profondeur pleinement atteint, et avec lui l'effet proprement pictural ou pittoresque.

Dire que rien de tel n'eût été déjà tenté dans le bas-relief romain serait inexact. Je le répète, tout était trouvé dès

l'époque d'Auguste, et le sculpteur de l'Ara Pacis avait donné le modèle de ces silhouettes sans relief, recevant l'ombre portée des figures du premier plan et n'en projetant aucune sur le fond. Mais l'autel de la Paix n'avait point à vaincre des difficultés aussi grandes, puisqu'il se bornait partout à deux plans et que, dans la frise de la procession tout au moins, le décor n'existait pas. De plus les reliefs en étaient exécutés visiblement d'après une esquisse en terre; le souvenir du travail de l'argile y est très sensible; les figures saillantes n'ont aucune indépendance par rapport au fond; leurs « dessous » ne sont pas creusés; bien loin de pouvoir, dans une certaine mesure, se détacher de la paroi, elles y sont fixées au contraire par des sortes de tenons; l'on comprend alors que les ombres n'aient plus toute leur puissance et que le contraste avec les lumières soit fort atténué. Sur l'arc de Titus, le relief est sculpté directement dans la pierre; en haut et en bas seulement se retrouve l'épaisseur primitive du bloc de marbre. Le fond n'est plus une surface plate d'une épaisseur partout uniforme, comme l'est la plaque d'argile qui sert de modèle et sur laquelle on applique des figures d'une saillie plus ou moins forte : c'est le fond lui-même qui a été creusé à des profondeurs différentes et dont les inégalités constituent toute la série des plans : les ombres portées gagnent aussitôt en vigueur.

A cette vérité de la perspective s'ajoute la vérité des détails, des objets portés en triomphe, du costume des personnages; à la vérité de la forme, la vérité de la couleur. Selon l'usage de l'antiquité, le relief était peint, et, bien qu'il n'ait conservé aucune trace de polychromie, il n'y a pas lieu de supposer une dérogation aux usages ordinaires. La porte sous laquelle s'engagent les soldats est même une preuve de la fidélité à ces habitudes; si elle n'est qu'à moitié exécutée en pierre, c'est que l'autre partie était peinte et que les couleurs complétaient l'œuvre de la sculpture. Couleurs nullement conventionnelles; étant donné l'état de la peinture à cette époque, tel que nous le révèlent les fresques de Pompéi, les tons devaient être d'une entière exactitude. Figurons-nous donc le candélabre et la table des Juifs resplendissants d'une couleur d'or, les trompettes revêtues d'une couleur argentée, les tuniques des Romains blanches ou d'un brun-clair, le tout se découpant sur un fond bleu de ciel[1].

[1] Voir sur cette reconstruction polychrome Wickhoff, *ouvr. cité*, p. 44 et

Joignez la vérité des attitudes et des physionomies, et, si les visages ne sont point des portraits, la franchise caractéristique du type qu'ils reproduisent. Joignez enfin une facture large, point méticuleuse, et, dans une composition aisée, la correction et l'élégance des formes, l'habile traitement des draperies, l'allure qui emporte le cortège. Jamais Rome n'avait mieux fait. Fera-t-elle jamais mieux ? Donnera-t-elle jamais avec plus de force le sentiment d'un défilé, d'une multitude qui passe et s'écoule? C'est du meilleur réalisme, parce que cela repose sur l'observation. Cela a été vu, pris sur le vif et rendu avec un heureux choix de moyens appropriés. Et cela aussi fait voir, évoque, non pas seulement dans l'esprit, mais dans l'œil du spectateur, la scène même de l'histoire, et c'est justement la fin que se propose de toutes ses forces la sculpture historique.

Le second bas-relief, qui sert de pendant au premier sous la voûte de l'arc, représente et devait représenter Titus lui-même triomphant sur son char. C'était la conclusion naturelle des précédentes compositions, comme c'était aussi dans la réalité le spectacle qui terminait le défilé. Nous savons qu'en dernier lieu seulement, après toutes les magnificences étalées, l'empereur apparaissait et fermait la marche de ce cortège qui était son œuvre. Son œuvre, mais celle des dieux aussi ; car une pareille splendeur semblait plus qu'humaine. Et l'imagination de l'artiste, sans efforts, plaçait aux côtés du prince Rome et la Victoire personnifiées ; l'une, sur notre relief, couronne le vainqueur, l'autre conduit son char[1]. Il traduisait ainsi le sentiment général ; il était également dans la tradition romaine continue. Dès le début nous avons remarqué, et sur presque tous les monuments nous avons vu se poursuivre cette alliance du terrestre et du divin : un coin de fantaisie, chose étrange, pénétrant sous la forme de l'allégorie dans cette réalité scrupuleusement reproduite. Le camée de Vienne, en particulier, nous avait montré les deux mêmes figures de la Victoire et de la déesse Rome associées à Auguste et à Tibère. Ici, le sculpteur, plus à l'aise que le graveur enfermé dans le cadre étroit de sa pierre, a donné aux divinités une vie plus

45. Ce sont des conjectures sans doute ; mais, comme il dit, l'importance de l'œuvre excuse les conjectures.

[1] Quelques-uns, au lieu de la déesse Rome, y voient la Virtus, ou déesse du Courage viril (Petersen, *Römische Mittheil.*, VII, 1892, p. 246, note 1, et p. 257).

intense. La Victoire agite ses ailes en frémissant et, dans sa marche, Rome, vierge puissante, se retournant vers l'empereur, entraîne le quadrige d'un superbe mouvement. De l'autre côté, un jeune homme, qui a la demi-nudité des héros, est encore quelque figure allégorique[1]; les autres personnages sont des licteurs et des sénateurs. Quant à Titus, debout sur son char.

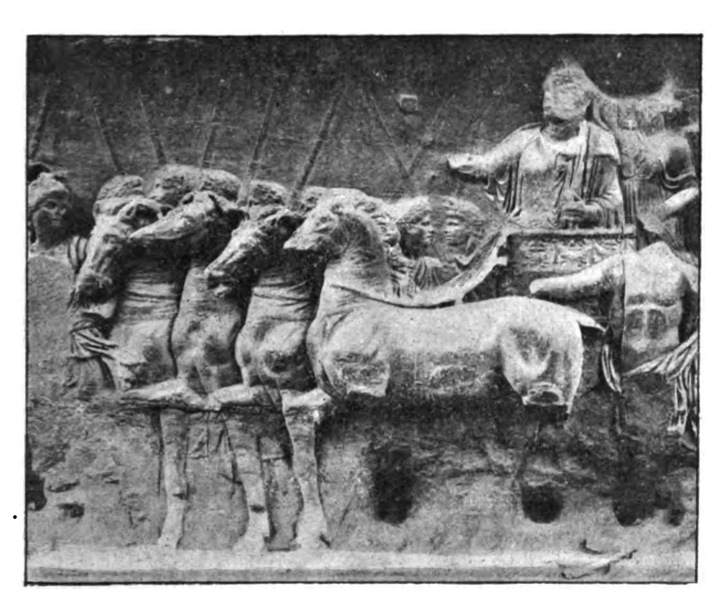


FIG. 6. — Bas-relief de l'arc de Titus.
(Cliché Alinari.)

sa tête maintenant mutilée offrait sans aucun doute cette physionomie douce, mais épaisse et commune, que nous connaissons par les statues et les bustes, dans toute sa vérité peu flattée. L'art consistait donc à unir ces deux éléments disparates de fiction et de réalisme ; le sculpteur y a réussi en transformant les froides allégories en personnes agissantes et mêlées étroitement à l'action (fig. 6).

Quant à l'exécution, on ne saurait trop louer l'adresse avec

[1] M Petersen (*ouvr. cité*, p. 257) l'appelle le Génie du peuple romain et suppose que dans le bras gauche rompu devait être placée une corne d'abondance.

laquelle il a su, par le contraste des licteurs à la silhouette aplatie sur le fond et des chevaux, sur le devant, travaillés en très haut-relief, donner du recul aux premiers, et produire l'illusion d'un grand espace, d'une voie libre où s'engage le char. Mais, à d'autres égards, on peut dire que sa hardiesse l'a perdu, et, s'il ne nous laisse pas sous la franche et vigoureuse impression de tout à l'heure, c'est pour avoir voulu trop oser. Il a cherché un effet nouveau, d'une réalité frappante et inattendue. Quand vous attendez le passage d'un cortège le long d'une route, vous avez, à certains moments, la sensation qu'il se dirige sur vous; c'est cette sensation que l'artiste, faisant violence à toutes les lois du relief et aux conditions particulières de la technique du marbre, s'est efforcé de traduire. Le quadrige ne défile donc pas devant celui qui le regarde, suivant un plan parallèle au plan même de la plaque du fond; il est orienté vers le spectateur. Le char et Titus, sortant de l'angle droit du cadre, semblent s'avancer sur lui. Que s'en suit-il? A part les licteurs du fond exécutés en profil, le reste de la composition se présente de trois quarts. La chose n'a pas d'inconvénients pour les personnages. Mais le char, vu en raccourci, produit déjà par lui-même un effet désagréable. Cet effet est encore plus malheureux, si l'on regarde en même temps le char et les chevaux. Ceux-ci n'ont pas et ne pouvaient avoir une orientation correspondante à celle du char, c'est-à-dire être tournés aussi vers le spectateur. Leurs têtes, leurs jambes de devant, leur poitrail même, auraient fait une saillie telle, en dehors du cadre, qu'elle était inexécutable; il a bien fallu les rabattre sur le plan de ce cadre, ou sur un plan parallèle, et, par une conversion vers la droite, les présenter plus ou moins de profil. Mais là encore, nouvelle imperfection : au lieu d'être résolument présentés de profil, ils ont reçu, pour ne pas se masquer les uns les autres, une obliquité qui augmente du premier, le plus en saillie, au quatrième où elle s'exagère d'une façon fâcheuse.

Ainsi mauvaise ordonnance des chevaux entre eux, mauvaise ordonnance des chevaux par rapport au char et aux personnages, l'ensemble marche de travers, d'une allure gauche et choquante. Qu'on se rappelle le relief opposé, la procession des objets sacrés, et ce mouvement uniforme qui animait tous les personnages d'un bout à l'autre de la plaque de marbre; et que l'on compare. Ici, au lieu d'une direction

unique, des changements de direction ; au lieu de la ligne droite, une ligne qui se brise à deux reprises pour l'œil de l'observateur, d'abord presque perpendiculaire, puis parallèle, enfin obliquement enfoncée vers la gauche ; tels, les trois côtés d'un trapèze, dont le quatrième ou la base serait le fond même du relief. L'artiste a demandé à la sculpture plus qu'elle ne peut donner ; il a voulu se soumettre la matière et lui faire tout exprimer, et celle-ci s'est vengée de cet oubli de ses lois en lui infligeant un échec. Car le résultat, par un juste retour, est tout autre que celui qu'il visait. Il a cru ajouter au réalisme, et il se trouve qu'il atteint à un bien moindre effet de vérité : le mouvement du char et des chevaux est contraire à la nature. Il a cru augmenter l'illusion, et il a détruit cette illusion même. Mais la leçon ne sera pas perdue pour l'époque suivante, et les artistes de Trajan ne s'attaqueront plus à de pareils problèmes.

III

Domitien, qui succéda à Titus, avait la passion des bâtiments non moins que celle des spectacles et des fêtes, et ses deux flatteurs attitrés, Stace et Martial, qui saisissent toutes les occasions de le louer, nous vantent maintes fois ses somptueuses constructions. Suétone aussi les énumère [1]. Anciens sanctuaires restaurés, nouveaux temples bâtis, le Capitole relevé de ses ruines après l'incendie qui l'avait dévoré pour la troisième fois : l'empereur, on le voit, n'oubliait pas les dieux. Mais il songeait également aux intérêts de sa vanité, et elle était énorme, égale à celle de Néron. Lui qui, malgré le médiocre succès de ses armes, prenait des surnoms glorieux comme les grands généraux, se faisait proclamer vingt-deux fois imperator et décerner des honneurs pour des revers qu'il transformait en victoires, ne pouvait manquer de s'ériger à lui-même des arcs de triomphe. Il en eut tant, dans tous les quartiers de la ville, et de si grandes dimensions, qu'on finit par s'en moquer.

De tout cela, rien n'a survécu. On sait quelle explosion de joie haineuse éclata lors de la chute du tyran. Son principat

[1] Suétone, *Domitien*, 5 et 13.

avait été particulièrement odieux ; avait-il mérité de l'être plus que d'autres? Après Vespasien, sous lequel on avait recommencé à goûter la douceur de vivre, après Titus, « les délices du genre humain, » il avait ramené les mauvais jours et fait revivre les règnes de Tibère et de Néron, dont on se croyait à jamais délivré ; de là une fureur d'autant plus violente que les illusions avaient été plus grandes. On le poursuivit jusque dans la mort ; on s'acharna contre sa mémoire. Ses images, bustes, statues, médaillons, furent impitoyablement renversées et brisées contre terre[1] ; les inscriptions à son nom, jetées bas et mutilées. Ses édifices triomphaux durent subir le même sort, et ainsi de tous les empereurs des deux premiers siècles, il est le seul dont il nous soit parvenu aussi peu de monuments. L'arc de Titus, bien qu'achevé par lui, fut protégé par le souvenir de son frère, que sa courte existence avait eu l'avantage de laisser très populaire, et le Forum qu'il avait commencé fut sauvé par Nerva, qui, l'ayant terminé, lui donna son nom. Une seule médaille nous a conservé l'aspect général d'un de ses arcs de triomphe[2]. La décoration, à ce qu'il semble, si le graveur ne l'a pas simplifiée pour les besoins de sa médaille, se réduisait à quelques figures isolées ; et des reliefs des autres monuments nous ne pouvons rien dire.

Quant à Nerva, eût-il même eu le goût des édifices, ses seize mois de règne ne lui auraient pas donné le temps d'en élever un grand nombre. Il ne bâtit que son Forum, où se dressaient un temple de Minerve et un portique lui servant d'enceinte. Deux colonnes corinthiennes du portique sont encore debout avec une architrave richement ornée de bas-reliefs ; on y voit, sous la forme de femmes, les différents arts appliqués que surveille et protège Minerve, la divine ouvrière, l'industrieuse Ergané. Le sujet est tout hellénique. Grecques aussi sont les figures, grec également le style : nous n'avons point à nous y arrêter.

Trajan, lui, fut un grand constructeur, et, si toutes ses constructions ne sont pas demeurées, du moins sont-elles encore représentées pour nous par un majestueux ensemble. Construc-

[1] Pline, *Panégyrique*, 52 ; — Suétone, *Domit.*, 23.

[2] Donaldson, *ouvr. cité*, n° 57. — Cet arc est peut-être celui-là même dont Martial, dans une épigramme, fait une description assez précise (8, 65), et qui lui fut décrété par le Sénat au retour de son expédition contre les Sarmates (93 ap. J.-C.).

tions sortant partout de terre, dont il couvrit l'Italie et l'Empire, de l'Océan aux déserts d'Arabie, qu'il exécutait lui-même ou faisait exécuter par les provinciaux, actif pour son compte et stimulant l'activité chez les autres. Constructions de toutes sortes, d'utilité générale tout d'abord: ponts sur le Rhin, le Danube et l'Euphrate, pour permettre aux légions de tenir toujours en respect les peuplades soumises au-delà de ces frontières, à l'intérieur anciennes routes réparées et nouvelles créées, où la poste pût circuler plus sûrement et plus vite, ports améliorés comme celui d'Ancône, fondés de toutes pièces comme celui de *Centum Cellæ* (Civita Vecchia), canaux, aqueducs, bien d'autres travaux encore, destinés à faciliter le commerce, à pourvoir aux nécessités de la vie, à développer le bien public ; puis constructions d'art, qui embellissaient Rome et les municipes : dans la capitale le célèbre forum avec sa vaste basilique, ses bibliothèques grecque et latine, son arc et sa colonne triomphale, place qui dépassait toutes les autres en magnificence et dont la vue arrachait plus tard à Constance des cris d'admiration[1] ; dans les provinces, des arcs de triomphe qui publiaient la grandeur du peuple romain et la gloire de l'empereur. Et, pour réaliser ses desseins, Trajan avait la fortune de rencontrer un architecte de rare mérite, Apollodore de Damas, le dernier architecte, peut-on dire, de l'antiquité, qui, à des conceptions grandioses appropriées au génie romain et au caractère des monuments qui lui étaient confiés, « joignait une pureté d'exécution digne de la meilleure époque[2] ». Déterminer exactement toute la part qu'Apollodore prit aux travaux d'alors est bien difficile dans la pénurie de renseignements où nous sommes ; mais il est certain que cette part fut grande, et l'ensemble de monuments, en tout cas, auquel s'attache surtout la splendeur artistique du règne, le forum, nous le savons par Dion Cassius[3], fut son œuvre[4].

Ainsi tout contribuait à jeter sur ces années un merveilleux éclat : l'empereur qui, victorieux et conquérant au dehors, administrateur sage, ferme, éclairé au dedans, faisait

[1] Ammien Marcellin, XVI, 10, 15
[2] Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, II, p. 336.
[3] Dion Cassius, 69, 4.
[4] Apollodore n'exerça pas seulement son activité dans les constructions décoratives. Nous le trouvons associé à l'œuvre militaire de Trajan. Ce fut lui qui bâtit, malgré les difficultés accumulées par une nature sauvage, l'audacieux pont de pierre du Danube (Procope, *de Ædif.*, 4, 6).

de grandes choses, matière d'une grande histoire ; un artiste capable de les traduire sur le marbre, digne collaborateur du prince ; Rome elle-même tout entière, remuée par ces spectacles de gloire, et, autant qu'elle le pouvait après une oppression qui l'avait courbée si longtemps, reprise d'une fierté patriotique. « Nunc demum redit animus, » s'écrie Tacite[1]. Disait-il vrai? Les Romains devaient-ils jamais retrouver complètement le cœur et l'énergie? Le ressort des âmes, s'il n'était pas brisé, n'était-il pas trop affaibli? Trajan voulait que son peuple montrât quelque virilité; mais les peuples ne deviennent pas virils sur commande, quand, depuis un siècle, ils se sont fait une habitude de servir. On ne peut nier cependant que la soumission de la Dacie n'ait excité un véritable enthousiasme dans la nation. La Bretagne mise à part, qui fut réunie sous Claude, aucune province nouvelle n'avait été, depuis Auguste, ajoutée à l'empire, et la politique des empereurs précédents, avec raison peut-être, avait été une politique défensive, nullement conquérante. Mais Trajan, élevé dans les armées[2], aimant la guerre pour elle-même, aimant aussi la gloire que donne la guerre[3], s'empressa de renouer les traditions belliqueuses de la Rome républicaine. Ses conquêtes frappèrent d'autant plus les esprits qu'on en était déshabitué depuis plus longtemps. Claude, malgré les succès militaires de ses lieutenants, était demeuré un empereur sans prestige; ses succès eux-mêmes ne parlaient pas à l'imagination; les Bretons, « situés aux extrémités du monde », ne semblaient pas redoutables comme les Daces, toujours prêts à descendre de leurs montagnes pour franchir le Danube et envahir le territoire. On se crut, avec Trajan, revenu à Auguste et, de même qu'au temps d'Auguste, les écrivains se mirent en devoir de chanter les exploits éclatants du prince. Caninius méditait une épopée sur l'expédition de Dacie, et Pline le Jeune, transporté, ne pouvait s'empêcher, pour féliciter son ami, d'employer lui-même des termes poétiques[4].

Il y eut donc sous ce règne un réveil du sentiment national. Les empereurs suivants, Hadrien, Antonin le Pieux, Marc-Aurèle, peu soucieux de gloire guerrière, veilleront surtout aux

[1] Tacite, *Agricola*, 3.
[2] Pline, *Panégyr.*, 14.
[3] Dion, 68, 17.
[4] Pline, *Lettres*, 8, 4 : « Cur enim non ego quoque poetice cum poeta ? »

intérêts de la paix, sans chercher à étendre les limites de l'empire. C'est au début du siècle, sous Trajan, qu'à la prospérité matérielle, à cette félicité des temps célébrée par la littérature, les monuments et les médailles, se joint la satisfaction patriotique de voir les aigles promenées triomphalement chez des peuples jusque-là insoumis. Ces deux mêmes conditions, réunies déjà sous Auguste, avaient produit dans l'art l'essor que nous avons vu et créé la sculpture historique; il n'y a pas à s'étonner que, reparaissant cent ou cent trente ans plus tard, elles aient abouti aux mêmes conséquences et développé, comme par une seconde poussée, toute une floraison de bas-reliefs.

§ 1

Parmi ces monuments, les uns, comme les deux fragments de balustrade trouvés au Forum, perpétuent le souvenir d'illustres événements pacifiques; un autre, la colonne Trajane, est entièrement destiné à raconter et glorifier des exploits militaires; d'autres enfin, d'un caractère mixte, l'arc de Bénévent par exemple, mêlent les scènes de la vie civile aux scènes militaires et montrent en une suite de tableaux, sous ses deux aspects, un raccourci du règne tout entier.

Commençons par les fragments de balustrade[1]. Aussi bien serons-nous d'accord avec la chronologie : ils datent des premières années du principat. En 1872, sur le Forum, près de la colonne de Phocas, furent découverts deux bas-reliefs portant chacun sur le revers trois animaux alignés à la file, porc, bélier, taureau, les victimes ordinaires du sacrifice des *suovetaurilia*, et sur l'autre face des scènes historiques à nombreux personnages. Aucune inscription d'ailleurs qui permît de les attribuer à une époque déterminée; mais dès l'abord le style des reliefs semblait indiquer la fin du Ier ou le début du IIe siècle : un examen plus attentif des scènes représentées amène à préciser davantage. L'une d'elles est divisée en deux parties : à droite, un empereur siégeant sur son tri-

[1] Consulter sur ces balustrades Henzen, dans le *Bullettino dell' Instituto*, 1872, p. 274 et suiv.; Marucchi, *ibid.*, 1881, p. 9 et 33; Hülsen, dans les *Römische Mittheilungen*, IV, 1889, p. 239; Petersen, *ibid.*, XII, 1897, p. 326. — *Monum. Ined.*, IX, pl. XLVII; Jordan, *Topographie*, I, 2, p. 219.

bunal; devant lui une femme porte un enfant sur le bras, — elle en tenait à la main un second qui a disparu; — à gauche, debout sur une tribune, un personnage vêtu de la toge adresse une proclamation au peuple assemblé qui l'accueille avec les plus vives marques d'approbation. Sur l'autre monument, au milieu est un bûcher où des hommes, à la tunique relevée par une ceinture, viennent jeter des tablettes liées ensemble par paquets; l'empereur, dont il ne reste plus qu'un fragment, veillait du haut des rostres à l'exécution de ses ordres. Henzen, qui a commenté ces reliefs, ne s'y est pas trompé: il s'agit là de deux des actes qui honorent le plus le gouvernement intérieur de Trajan, dont l'un même, faisant de la bienfaisance un devoir essentiel de l'Etat envers les particuliers et la tirant du cercle de l'initiative privée pour l'installer dans les conseils des princes, la répandre largement et sur tous, aurait à lui seul suffi à mériter à son auteur l'universelle reconnaissance des peuples; je veux parler des célèbres lois alimentaires.

Cette belle institution venait en aide aux enfants pauvres et donnait à de malheureux garçons ou filles de Rome et de l'Italie des secours, soit en argent, soit en nature sous forme de distributions de blé (*pueri et puellæ alimentariæ*). L'empereur, en prenant ces mesures, avait assurément une arrière-pensée politique : il voulait alléger pour les pères les charges de famille, afin de favoriser le nombre des naissances et de repeupler ainsi cette Italie « à l'éternité de laquelle il veillait[1] ». Mais, quelque vue intéressée qu'on lui prête et qu'on ait raison de lui prêter, combien il y avait loin de ces libéralités intelligentes, parties de sentiments élevés, à ces largesses que faisaient autrefois les Césars et les Flaviens, largesses nées de la peur, qui consistaient à jeter du pain à la populace pour qu'elle se tût! Je sais que Nerva avait eu la première idée de cette institution[2], qu'Hadrien[3], Antonin[4], Marc-Aurèle[5] continuèrent l'œuvre

[1] C'est une inscription qui le dit en propres termes, Orelli, 784; *Corpus inscript. latin.*, VI, 1492.

[2] Aurelius Victor, *epit.*, 12; — Eckhel, *Doctrina veterum nummorum*, VI, 407.

[3] Spartien, *Hadrien*, 7.

[4] Capitolin, *Antonin*, 8. — A la mort de sa femme Faustine, Antonin institue les *puellae Faustinianae*. C'était un certain nombre de jeunes filles qui venaient s'ajouter à celles que l'on assistait déjà.

[5] Capitolin, *Marc-Aurèle*, 11 et 26.

une fois créée. Mais l'un fit encore trop peu et les autres n'eurent plus assez à faire pour que le mérite doive leur en revenir : tout l'honneur reste à Trajan. Les contemporains en jugèrent bien ainsi, et, sur les médailles[1] comme sur les inscriptions[2], c'est pour avoir fondé ces lois de bienfaisance qu'il est célébré souvent et appelé le restaurateur de l'Italie[3]. Les arcs de triomphe aussi le représentent au milieu des enfants qu'il nourrit et élève[4]. Le témoignage des monuments, et des monuments de toute sorte, prouve donc, à défaut de celui des écrivains[5], à quel point fut profonde l'impression produite. Or ce grand dessein l'occupa dès l'année 100, quand il fut venu à Rome prendre possession de l'Empire[6], et il y donna ses soins jusqu'en l'année 112. C'est entre ces limites déjà circonscrites que se placent les sculptures du Forum.

Mais du second bas-relief on peut tirer quelques nouvelles indications et, à l'intérieur de nos limites, fixer une date à peu près sûre. Le sujet en est relatif à l'impôt du vingtième sur les successions (*vicesima hereditatium*) et à l'incendie des registres contenant les sommes dues sur les petits héritages et non encore acquittées. Auguste, qui avait établi l'impôt[7], n'avait voulu frapper que les grosses fortunes ou les successions indirectes; par la loi Julia il avait exempté les autres. Mais il n'avait pas songé que les personnes entrées dans la cité postérieurement à sa loi, si elles n'obtenaient point, en même temps que le titre de citoyens, le droit de parenté ou *jus cognationis*, devenaient étrangères pour le reste de leur famille, de même que leur famille leur devenait étrangère, et qu'alors, quelque petite succession qu'elles eussent à transmettre à un vivant ou à recevoir d'un défunt, fussent-elles même au degré de parenté le plus proche, la succession à transmettre ou l'héritage à recevoir ne bénéficiait point de l'exemption attachée à la loi Julia. C'est cette inégalité entre les anciens et les nouveaux citoyens que Trajan supprima par un édit spécial, et, pour que tout le monde pût se réjouir, pour

[1] Cohen. II, *Trajan*, 13, 14, 208, 299, 300, 301, 302, 303-304, 321, 373.
[2] Henzen, *Ann. dell' Instituto*, 1844, *De tabula alimentaria Baebianorum.*
[3] Cohen, *ibid.*, 208, 373. Cf. 13, 14, 299-301 avec la légende ALIM·ITAL·
[4] L'arc de Bénévent par exemple; voir plus bas, p. 141.
[5] Le Panégyrique de Pline est à peu près seul à nous en parler (25-29).
[6] Dion, 68, 5; Pline, *Panégyr.*, 28.
[7] Dion, 55, 25.

qu'on « cessât de rien devoir dans le passé sur un impôt qu'à l'avenir on ne devrait plus »[1], il ne voulut point reconnaître les dettes antérieures à son édit : il fit brûler sur le Forum les titres de l'Etat établissant ces créances injustes. C'est Pline, dans son Panégyrique, qui parle, sur le ton solennel et pompeux qu'on lui connaît, mais qu'on excuse en la circonstance, de cette remise des droits en faveur des pauvres gens[2]; comme il prononça son discours en l'année 100, lors de son élévation au consulat, il faut en conclure que les deux bas-reliefs du Forum ne sont pas postérieurs à cette année. Ils célèbrent donc les premiers actes de Trajan, actes d'humanité par lesquels il avait voulu inaugurer glorieusement son règne.

Toutes les tentatives faites pour proposer une autre date, ou plus ancienne ou plus récente, nous semblent malheureuses ; il n'est rien qui ne s'explique aisément, si l'on attribue le monument à l'époque de Trajan ; il n'est aucune explication qui ne présente des difficultés, si on l'attribue à celle de Domitien ou à celle d'Hadrien. Dira-t-on que les *suovetaurilia* figurés sur le revers des deux fragments étaient le sacrifice expiatoire ou *lustrum*, qui, tous les cinq ans, lors de l'entrée en charge des censeurs, le recensement des citoyens terminé, accompagnait la clôture de l'opération ? que, Domitien ayant été le dernier censeur, c'est donc jusqu'à lui que doivent remonter les sculptures en question ? qu'alors elles représentent deux événements de son règne, d'une part la promulgation de l'édit par lequel il interdisait la mode orientale des eunuques[3], de l'autre l'exécution de l'ordonnance contre les écrits diffamatoires (*libelli* ou *scripta famosa*) qui devaient être brûlés en place publique[4] ?

Mais les *suovetaurilia* ne servaient pas seulement aux cérémonies de purification qui terminaient le cens ; ils figuraient dans une cérémonie purificatoire quelconque ; or les actes les plus divers, en paix et en guerre, prenaient un caractère reli-

[1] Pline, *Panégyr.*, 40

[2] Id., *loc. cit.*

[3] Dion, 67, 2 ; Martial, *Epigr.*, 9, 8 ; 6, 2 ; Stace, *Silves*, III, 4, 74, et IV, 3, 13 ; Suét., *Domitien*, 7.

[4] Suétone, *Domit.*, 8. — C'est l'opinion de L. Cantarelli, *Osservazioni sulle scene storiche rappresentate nei due bassorilievi marmorei del Foro Romano* (dans le *Bullettino Comunale*, 1889, p. 99-115). Il reprend, du reste, une thèse exposée par un anonyme dans l'*Osservatore Romano* du 25 septembre 1872 et réfutée déjà en partie par Henzen (*Bullettino dell' Instituto*, 1872, p. 278 et 280).

gieux et entraînaient, avant d'être accomplis, la nécessité d'une purification préalable. On purifiait notamment le terrain sur lequel on devait construire un monument public. Ainsi des *suovetaurilia* se retrouvent sur les reliefs de l'arc de Suse élevé à Auguste en souvenir de l'achèvement de la route qui reliait la Gaule à l'Italie[1], sur les reliefs de l'arc de Bénévent[2] destiné à rappeler la réfection de la voie Appienne ordonnée par Trajan[3]. Dans le cas des deux balustrades, si, comme nous le croyons[4], elles furent destinées à décorer l'escalier des *rostra vetera*, lorsque Trajan entreprit une restauration de cette tribune, l'immolation des trois victimes consacrées a très bien pu accompagner la dédicace du monument. — Quant à l'interprétation des sujets, pouvons-nous admettre que les scènes dont on nous parle à propos de Domitien, importantes sans doute, mais malgré tout d'une importance secondaire, aient mérité de passer à la postérité, sculptées sur le marbre et exposées d'une manière durable en plein forum? Ajoutons une difficulté particulière tirée du second bas-relief; ce qui est apporté sur le bûcher, ce ne sont pas des livres, comme il le faudrait dans l'hypothèse de libelles poursuivis et brûlés; ce sont des diptyques ou des triptyques, c'est-à-dire des documents officiels. Enfin n'avons-nous pas insisté sur l'acharnement avec lequel on détruisit tout ce qui rappelait Domitien[5]? Et c'est de ce prince exécré qu'il serait resté un monument placé aussi en évidence, sous les yeux du peuple romain, à l'endroit où se concentrait toute la vie de la cité?

Dira-t-on, en revanche[6], que les deux reliefs sont plus jeunes que l'époque de Trajan, que la distribution de secours aux enfants pauvres est ordonnée par Hadrien, qui développa l'institution de son prédécesseur[7], et que l'incendie des registres

[1] Rossini, *Gli archi trionfali*, pl. II, III.

[2] Voir plus bas, p. 139 et 142.

[3] Quant aux *suovetaurilia* qui se rencontrent sur la colonne Trajane (Cichorius, pl. XX et XXXVIII; Fröhner, pl. 110, 136), ou sur les reliefs encastrés dans l'arc de Constantin (Bellori, *Veteres arcus*, 27. Cf. Tacite, *Ann.*, 6, 37), ou sur la colonne Aurélienne (Petersen, Domaszewski, Calderini, *die Marcussaüle*, pl. VI et XIII, p. 54 et 58 du commentaire), ils accompagnent des scènes de guerre; les cérémonies purificatoires étaient également habituelles au début d'une campagne ou à la fin d'une expédition.

[4] Richter, *Topographie von Rom* (dans le *Handbuch der klass. Alterthumswissensch.* d'Ivan von Müller), III, p. 789.

[5] Suétone, *Domitien*, 23.

[6] Brizio cité par Henzen (*Bullettino*, 1872, p. 279-280).

[7] Spartien, *Hadrien*, 7 : « Pueris ac puellis..... incrementum liberalitatis adiecit. »

fait allusion aux créances fiscales que le même empereur brûla comme don de joyeux avènement[1]. Sans doute Hadrien fut un grand prince; mais il a personnellement assez fait pour sa gloire sans qu'on ait besoin de le louer aux dépens de son devancier. Pourquoi le monument du Forum ne rappellerait-il pas la fondation des lois alimentaires par Trajan, puisque tant d'autres monuments la rappellent, arcs de triomphe, inscriptions et médailles, qui se rapportent à coup sûr à l'époque Trajane[2]? Il y a plus, et sur certaines monnaies où une femme, l'Italie, ayant un enfant à ses pieds et un second dans les bras, se tient devant Trajan assis sur sa chaise curule, nous retrouvons fidèlement la scène même du bas-relief[3]. Pourquoi encore, si Trajan a pris, non moins qu'Hadrien, une mesure généreuse à l'égard des débiteurs de l'Etat, ne serait-ce pas la générosité de Trajan dont le souvenir serait ici perpétué? La conjecture acquiert de la certitude, pour peu que l'on prête attention à l'endroit où se passe la scène. Le fond des reliefs n'est pas indifférent; il est rempli par des édifices que l'on reconnaît aisément pour appartenir au vieux forum de la République. Or c'est au forum de Trajan que furent brûlées par Hadrien les listes des citoyens en retard avec le fisc.

Nous sommes donc de tous côtés ramené à notre première explication : les deux bas-reliefs ouvrent le second siècle de notre ère. Et ils ont alors cet intérêt pour nous que, ouvrant aussi le règne de Trajan, ils nous montrent dès l'abord dans quel esprit seront conçus et dans quel style exécutés les monuments de cette période, féconde entre toutes. La tendance qui avait prévalu jusqu'alors et dont les sculptures de l'arc de Titus étaient une si vigoureuse expression, se poursuit, tendance à l'exactitude, désir de faire vrai. Les acquisitions techniques, d'autre part, ne sont point perdues. Voici la foule des citoyens qui applaudit la proclamation des lois alimentaires, celle des appariteurs occupés à jeter les registres dans les flammes, les uns et les autres rendus avec mouvement, dans des attitudes variées et naturelles. Les têtes sont toutes mutilées; mais soyons sûrs que celles des personnages historiques, de l'empereur en particulier, étaient des portraits ressemblants. Les

[1] Orelli, 805 ; Dion, 69, 8 ; Spartien, 7 ; Eckhel, *ouvr. cité*, VI, p. 478 ; Cohen, *ouvr. cité*, II, nos 1046-1049.
[2] Voir plus haut, p. 135.
[3] Cohen, *ouv. cité*, II, Trajan, 303-305.

figures se disposent parfois sur trois plans, toujours sur deux, et le fond se couvre d'accessoires, motifs d'architecture destinés à localiser la scène avec précision[1]. Que la tribune aux harangues qui apparaît sur chacun des reliefs soit exprimée par voie d'allusion, au moyen des éperons de navire ou rostres qui la décoraient, c'est là une de ces conventions auxquelles le sculpteur, qui ne saurait disposer d'un espace aussi grand que dans la réalité et qui veut cependant être clair, est, malgré ses intentions réalistes, obligé parfois de recourir.

§ 2

Mais on peut dire que la convention porte seulement sur les parties accessoires de la scène et que, la femme exceptée qui personnifie l'Italie, mère nourricière des citoyens, tout le reste de la représentation est exposé directement par les seuls moyens de l'imitation de la nature et sans qu'il soit demandé de concessions à la bonne volonté complaisante du spectateur. Cette convention est bien autrement grande et cette complaisance bien autrement nécessaire avec les reliefs de l'arc de Bénévent[2]. Il n'y a pas une seule des quatorze grandes scènes, sculptées sur les deux façades et de chaque côté du passage, qui ne contienne au moins une et généralement plusieurs figures allégoriques ou divines.

[1] M. O. Marucchi (*Bullettino*, 1881, p. 9 et 10) prétendait que les monuments représentés appartenaient tous au côté occidental et méridional du Forum depuis le temple de Vespasien jusqu'à celui de Castor et Pollux, et que les deux balustrades se faisaient suite, étant seulement coupées au milieu pour laisser un passage. M. Petersen (*Römische Mittheil.*, 1897, t. XII, p. 326, communication dans la séance du 10 décembre) a bien montré toutes les difficultés auxquelles se heurtait cette opinion. Les monuments sont d'une part ceux du côté nord de la place, depuis la Curie jusqu'à la basilique Emilienne et, de l'autre, ceux du côté sud, depuis la basilique Julia jusqu'au temple de Saturne, auxquels se joignent ceux du côté Ouest avec le temple de Vespasien et le temple de la Concorde (qui manque aujourd'hui sur la plaque). En conséquence, les balustrades étaient parallèles ; elles ont dû décorer l'escalier de la tribune aux harangues (les *rostra vetera*), et cette décoration fut ajoutée lors d'une restauration de la tribune entreprise par Trajan (Richter, *loc. citato*). L'endroit où on les a découverts (les environs de la colonne de Phocas) confirme la supposition.

[2] Petersen, l'*Arco di Trajano a Benevento* (dans les *Römische Mittheilungen*, t. VII, 1892, p. 239 et suiv.) ; Wickhoff, *ouvr. cité*, p. 58. — Rossini, *ouvr. cité*, tab. 38.

Cet arc, appelé la Porte d'Or, fut élevé en 114-115 par le sénat et le peuple romain à Trajan (*fortissimus princeps*, dit l'inscription[1]), pour le remercier d'avoir, à ses frais, réparé la voie Appienne entre Bénévent et Brindes. L'empereur était alors en Orient, occupé à sa campagne d'Arménie; on l'attendait au retour de son expédition victorieuse, et on se préparait à le saluer solennellement, lorsque, suivant pour rentrer dans sa capitale cette voie Appienne qui était son œuvre, il passerait sous l'arc de triomphe qu'on venait de lui dresser. Ce retour n'eut pas lieu : Trajan mourait de fatigues, moins de deux ans plus tard, à Sélinonte de Cilicie, avant d'avoir pu se rembarquer. C'est donc l'un des derniers monuments construits en son honneur, comme les balustrades du Forum en étaient l'un des premiers. Sa carrière était bien remplie à cette date : institutions charitables, mesures d'ordre et de justice, victoires et conquêtes, rien ne manquait à sa gloire. L'artiste a voulu, unissant sur un même édifice les triomphes pacifiques et les triomphes militaires, donner un résumé des grandes choses accomplies déjà par le prince; il s'est trouvé résumer, sans le savoir, le règne lui-même tout entier.

L'édifice, en marbre de Paros, est vraiment beau; il rappelle l'arc de Titus par la forme et les proportions; on peut se demander même s'il ne l'a pas pris pour modèle. Quant aux sculptures, elles ne sont pas connues comme elles le méritent; inférieures peut-être à celles de l'arc de Titus, elles sont plus développées, plus nombreuses, revêtent le monument tout entier, sur toutes ses faces; plus constamment belles que celles de l'arc de Constantin, où les inégalités sont par trop choquantes, elles forment le plus remarquable ensemble que nous ayons de sculptures romaines. Les énumérer toutes et les décrire dans le détail nous entraînerait trop loin. Le travail, du reste, a été fait avec beaucoup de soin ingénieux et d'habile discernement par M. Petersen : il nous suffit d'adopter le résultat de ses recherches. La seconde guerre contre les Daces, la Dacie érigée en province romaine, le retour de l'empereur à Rome et son entrée au Capitole, la soumission des Barbares du Nord, Gaulois et Germains, des ambassades de peuples étrangers, de Parthes sans doute : voilà pour les

[1] *Corpus inscript. latin.*, IX, 1558.

exploits guerriers[1]; l'institution des *pueri alimentarii* qui rend à l'Italie sa prospérité agricole, la fondation d'un port (Portus Trajani ou Ancône), les représentants des cités et des provinces venant se mettre sous la protection de l'empereur : voilà pour les œuvres de paix[2]. Ajoutez tout autour du monument, au-dessus de l'attique, une frise avec la procession triomphale, à droite et à gauche du passage un sacrifice de remerciement aux dieux et un *congiarium* ou distribution au peuple, et vous aurez les principaux sujets représentés sur les reliefs de l'arc. Nous sommes si pauvres de renseignements sur le règne de Trajan qu'au point de vue de l'histoire générale ces sculptures sont d'un grand intérêt. Quel intérêt ont-elles à notre point de vue, à nous, et quelle place prennent-elles dans l'évolution du bas-relief historique[3]?

Ce qui frappe au premier abord, dans une représentation[4] consacrée au récit d'événements contemporains, à l'histoire de la veille, à celle du jour même (car la conquête d'Arménie n'est pas achevée), à une histoire en un mot tout humaine, c'est l'abondance de personnages pris en dehors ou au-dessus de l'humanité, dieux et déesses, abstractions personnifiées, personnages symboliques; et, la tendance réaliste étant celle de l'esprit romain, ce qui étonne, c'est le nombre de figures qui contrarient cette tendance. Nous avions déjà remarqué cette contradiction, dont les sculpteurs n'étaient que rarement parvenus à se débarrasser[5]; mais jamais nous ne l'avions constatée d'une façon aussi complète. La Dacie vaincue est

[1] Soit E la façade extérieure, J la façade intérieure, I*d*, II*d*, III*d* les trois tableaux de droite, I*g*, II*g*, III*g*, les trois tableaux de gauche de chaque façade (c'est de ces indications que se sert M. Petersen), les renvois des scènes indiquées dans le texte aux différents reliefs de l'arc seront les suivants : EI*g*, EI*d*, JI*g* et *d*, EII*g* et EIII*g*, EIII*d*, JIII*g* et *d*.

[2] EII*d*, JII*d*, JII*g*.

[3] Notez que la disposition de tous ces motifs est adroite; de la plate-forme de l'édifice jusqu'au bas, on suit une progression conforme à l'ordre des temps; puis la façade intérieure, celle qui regarde la ville, est comme la continuation de la façade extérieure, et les tableaux qui se font pendant de chaque côté déroulent deux phases successives d'un même événement; enfin les scènes pacifiques, au centre de chaque façade, sont encadrées en haut et en bas par des scènes militaires. Il y a une composition.

[4] Je laisse de côté la frise de l'architrave. Ce n'est point, il s'en faut, le meilleur de l'œuvre, et ce défilé monotone, sur un seul plan, de raides silhouettes dont la plupart se répètent invariablement, appellerait à peu près les mêmes observations que la frise de l'arc de Titus.

[5] Rappelons, parmi ces cas rares ou exceptionnels, les fragments de l'Ara Pacis représentant le défilé du cortège, et surtout le bas-relief de l'arc de Titus où

une femme suppliante, agenouillée aux pieds de l'empereur qui la relève[1]. S'agit-il du retour de Trajan et de l'accueil que lui préparent les trois ordres de l'Etat[2]; un homme barbu, à la physionomie idéale, rappelant celle de Jupiter, figure le sénat; un adolescent aux cheveux longs et frisés, semblable à l'Eubouleus d'Eleusis, la tête ceinte d'un bandeau, tient une corne d'abondance dans le bras gauche : c'est le Génie du peuple romain; l'ordre équestre enfin apparaît sous la forme d'un personnage idéalisé, portant une couronne murale, et dont la toge seule rappelle la condition humaine. Dans le tableau du *congiarium* quatre femmes, avec des couronnes murales elles aussi, symbolisent quatre villes ou peut-être toutes les cités qui ont eu part à la distribution du prince[3]. A plus forte raison, pour célébrer l'institution alimentaire, le sculpteur reprendra-t-il l'allégorie déjà employée par son devancier sur les balustrades du Forum : des enfants auprès d'une femme qui est l'image de l'Italie secourue et florissante. Il développera même la partie extra-humaine[4]; car l'Italie n'est pas seule, elle est accompagnée de l'Abondance et d'une autre personnification, peut-être la Clémence; elle est protégée par le dieu Mars, guerrier armé de sa cuirasse, de son casque et de son bouclier, qui regarde affectueusement sa nation préférée et la recommande à l'empereur. Beaucoup des reliefs de l'arc ont ainsi, à côté de figures allégoriques, une surcharge de figures divines. Les délégués des provinces ou des peuples étrangers sont assistés de leur patrie ou de leur ville personnifiée; et ils ont en outre leurs dieux particuliers qui veillent sur eux, Jupiter, Hercule, Diane, Neptune, Apollon[5], etc. Que l'empereur parte pour la guerre dacique ou qu'il revienne triomphant au Capitole[6], c'est tout un groupe de divinités qui lui fait cortège ou le reçoit, la triade capitoline naturellement, mais d'autres encore, Bacchus, Cérès, Diane, Mercure et Silvain. Nous sommes ramenés, semble-t-il, de plus d'un siècle

le mobilier sacré enlevé au temple des Juifs est transporté sur des brancards par des soldats sans armes : aucun mélange alors d'élément allégorique ou divin.

[1] EI*d*.

[2] JIII*g*.

[3] A gauche du passage pour qui vient de la ville.

[4] EII*d*.

[5] JII*g* et EII*g*.

[6] EI*g*, JI*g* et *d*.



Bibl. des Éc. Fr. d'Athènes et de Rome Phototypie Berthaud

ARC DE TRAJAN A BÉNÉVENT

Groupe de divinités

(Cliché Macmillan)

en arrière, à la cuirasse de l'Auguste de Prima Porta. Non seulement le sentiment inspirateur de l'œuvre n'a pas changé : on exprime toujours l'idée du bonheur donné au genre humain, de la paix et de la prospérité assurées au monde ; mais la traduction plastique de ce sentiment par voie d'allégorie ne s'est pas non plus modifiée.

On alléguera, pour expliquer cette survivance des anciens procédés, que le sculpteur, aux prises avec un sujet aussi vaste que l'histoire entière du règne de Trajan, non seulement devait se borner à la résumer dans ses principaux épisodes, mais encore ne pouvait introduire ce résumé dans le cadre étroit dont il disposait qu'en usant de procédés abréviatifs et de simplifications hardies ; dès lors l'allégorie ou le symbole, qui personnifient des abstractions et donnent une réalité concrète à des idées générales, se présentaient d'eux-mêmes à son esprit comme instruments de condensation[1]. On alléguera aussi[2] que ce public romain avait une plus grande dose de naïveté que le public moderne, que, ne connaissant pas, comme nous les connaissons aujourd'hui par les photographies, les gravures et les illustrations de journaux, les traits de tous ceux qui ont pris part à quelque cérémonie importante, il était moins exigeant et acceptait plus aisément ce mélange d'allégories et de divinités avec les personnages de la vie réelle.

Quoi qu'il faille penser de ces raisons, la question demeure : les sculptures de l'arc de Bénévent, si elles avaient été exécutées sous Auguste, n'auraient-elles pas été tout ce qu'elles sont ? Et l'époque de Trajan, malgré un siècle écoulé, a-t-elle apporté aucun changement à la manière établie dès le début ? N'assistons-nous pas enfin à un de ces reculs dont l'évolution du genre historique nous a offert déjà quelques exemples ? Non ; car à côté de ces éléments symboliques, idéales simplifications de la réalité, il y en a d'autres juxta-

[1] Voilà pourquoi les graveurs de médailles, renfermés dans le champ encore plus restreint de la pièce de monnaie, n'ont pu se servir que d'allégories pour exprimer leurs idées et se sont ainsi souvent rencontrés avec les sculpteurs de reliefs dans l'emploi des mêmes motifs. Par exemple, la Dacie personnifiée, la Dacie à genoux devant Rome et l'empereur, les enfants qu tendent les mains à l'Italie protégée par Mars, le Génie du sénat et celui du peuple romain avec la patère et la corne d'abondance. Cf. Peterson, *art. cité*, p. 242, note 3 ; p. 247, 255-256.

[2] Wickhoff, *ouvr. cité*, p. 58.



posés, qui sont empruntés directement à la réalité elle-même; et si l'on considère, non plus les personnages isolés, mais le groupement de ces personnages, l'esprit qui préside à la composition apparaît alors nettement réaliste.

L'impression de foule, et de foule compacte, y est rendue avec une incroyable vérité. L'arc de Titus nous avait montré une procession en marche, et nous avions admiré le mouvement du cortège; mais, par sa nature, un défilé ne comprend pas beaucoup de personnages de front; les porteurs des objets sacrés étaient sur deux, sur trois rangs au plus de profondeur, et l'effet artistique en valait mieux. Ici, scènes de paix ou de guerre, toutes laissant les acteurs au repos, c'est, autour de l'empereur qui fait le centre de chaque tableau et vers qui convergent toutes les têtes, un entassement de personnages humains, allégoriques ou divins, licteurs, officiers, citoyens, barbares soumis, députés des provinces et des villes, dieux et déesses, qui, l'un à côté de l'autre ou l'un après l'autre, du bord extérieur jusqu'au fond très creusé, remplissent le cadre tout entier. Ils le remplissent parfois jusqu'à déborder; il y a trop de figures; elles sont étouffées. Mais on ne peut nier que ce ne soit le spectacle fidèle d'une multitude se pressant, s'écrasant dans quelque cérémonie publique. L'espace est mesuré même aux autorités officielles, et l'empereur, serré contre les assistants, a tout juste la place de sacrifier, de saluer, de recevoir les hommages. Cela même est bien observé et complète l'impression générale que le sculpteur a voulu rendre.

Dans un tableau déjà si encombré de personnages, les accessoires du décor devaient nécessairement se restreindre: où pouvait-on les loger? Quelquefois cependant un pont ou un arbre pour les scènes qui se passent aux frontières du Danube, un édifice, un arc, un temple pour celles qui se passent à Rome, servent à préciser les lieux. C'est encore la même recherche de vérité qui a fait donner à certaines des figures une physionomie ressemblante; car les portraits alternent avec les allégories, et ainsi se poursuit ce singulier mélange d'idéal et de réel qui est le caractère de l'arc tout entier. On reconnaît aisément dans le tableau de l'entrée au Capitole Hadrien présenté à Trajan par la déesse Rome. Mais surtout, c'est Trajan lui-même dont les traits sont rendus avec une scrupuleuse exactitude. Dans douze scènes sur quatorze il paraît; le visage a été parfois mutilé; mais celles des têtes qui ont été conser-

vées permettent de répondre pour les autres, et dans les douze scènes se retrouvait, soyons-en sûrs, ce menton proéminent, ce nez droit et long, ce front bas et plissé, cette expression finaude et madrée, si caractéristiques de sa physionomie. Enfin (ce n'est qu'un détail, mais il achève de nous convaincre que l'artiste est loin d'avoir abdiqué le réalisme de l'observation), dans le tableau du congiarium, au milieu des quatre femmes à la tête ornée de couronnes murales, deux pères qui ont amené leurs enfants les tiennent à cheval sur leurs épaules : coin de scène charmant, familier, pris sur le vif, et par où ce qu'on appelle le genre s'introduit dans le relief historique.

§ 3

Ce qu'il faut surtout retenir de l'arc de Bénévent, c'est la manière de procéder par accumulation de figures et par masses, l'effet voulu d'entassement. La foule assiste calme à des fêtes civiles ou religieuses : il restait à la montrer en mouvement dans une action violente, dans une scène de bataille. Jusqu'à l'époque de Trajan nous ne voyons pas qu'aucun artiste impérial ait osé s'attaquer à une représentation aussi difficile que celle d'une mêlée. Aussi bien est-ce là de ces sujets que la sculpture, avec les seuls moyens légitimes dont elle dispose, est impuissante à reproduire : il y faut les ressources bien autrement variées et riches de la peinture. Et cependant, nous le disions plus haut, c'est à traiter de pareils sujets que le bas-relief historique tendait, par la loi même de son développement et la seule force de son évolution intérieure. Si rien de semblable n'avait encore été fait, c'est que, selon le mot de La Bruyère, il y a un point de maturité dans l'art comme dans la nature, et qu'il fallait laisser aux germes, semés dès l'époque d'Auguste, le temps de croître et de mûrir. La guerre, jusque-là, était traitée par simples allusions et s'enveloppait d'allégories, ou bien, ce que l'on représentait d'elle, c'en étaient les préliminaires et le dénouement, d'un côté le départ pour l'expédition, de l'autre le retour victorieux et le triomphe ; le moment même de la lutte, la bataille, n'était pas figuré. La voici vive, entière, avec toute son ampleur, sur un grand relief divisé aujour-

d'hui en quatre parties et inséré dans l'arc de Constantin[1].

On sait comment fut décoré cet arc élevé en 312 par le vainqueur de Maxence, après la bataille du pont Milvius. Telle était l'impuissance artistique d'alors que piliers, colonnes, chapiteaux, sculptures furent en partie dérobés à des constructions antérieures. L'opinion généralement admise est qu'un seul édifice de Trajan eut à souffrir de cette spoliation, l'arc de triomphe, dressé à l'entrée principale de son forum[2]. Mais comment, dans ce cas, expliquer que l'empereur Constance ait été encore, au IVe siècle, ébloui de la magnificence de cette place[3]? En outre le relief de bataille dont nous parlons n'a pu certainement faire partie d'un arc de triomphe; les quatre parties dont il se compose, une fois rapprochées, donnent une longueur de plus de 15 mètres, qui excède les dimensions de n'importe quel arc[4]. Il concourait donc à décorer un autre monument. De quelle sorte? Il serait bien audacieux de rien conclure, alors que manifestement le choix des reliefs et leur disposition dans le nouvel édifice ont été faits un peu au hasard, selon les nécessités de l'espace à couvrir. L'architecte de Constantin n'a pas été cependant, comme on l'a prétendu quelquefois[5], jusqu'à scier brutalement la frise de 15 mètres en quatre morceaux pour l'introduire plus à son gré dans sa construction. A vrai dire, elle était déjà formée de huit plaques, qu'il s'est contenté de grouper deux par deux[6].

Réunissons les quatre fragments actuels; nous y reconnaissons des épisodes de la guerre contre les Daces : la défaite des Barbares dans une grande bataille où Trajan à cheval paye de sa personne aux premiers rangs, et le retour de l'empereur, accueilli par Rome, couronné par la Victoire. Les deux épisodes ne sauraient être isolés l'un de l'autre; ils se lient dans une sorte de récit contenu. Le second nous est familier, grâce à des représentations analogues; le premier au contraire, motif nou-

[1] Deux parties sont encadrées sous la voûte principale de l'arc, à droite et à gauche du passage; les deux autres occupent les bas-côtés de l'attique.

[2] Voir déjà Bellori, *Veteres arcus*, tab. 45.

[3] Ammien Marcellin, XVI, 10, 15.

[4] En réalité, ce n'est pas à un seul, mais à plusieurs monuments, et à des monuments d'époque différente, que ces sculptures ont été empruntées. — Je ne parle que des sculptures. Pour les colonnes et les piliers, cf. Petersen, *Römisch. Mittheil.*, IV, 1889, p. 314 et 315.

[5] Reber, *Ruinen*, p. 425.

[6] Petersen, *loco citat.*, p. 316.

veau, est traité avec un mouvement et une verve que nous n'avions pas encore rencontrés, que nous ne pouvions pas rencontrer dans les autres sujets antérieurs. La lutte touche à son terme ; c'est le dernier effort, le plus acharné, la charge finale ; les deux armées se sont pénétrées mutuellement ; les rangs sont confondus. Cavaliers avec leurs lances ou leurs épées, enseignes, trompettes, Barbares à pied essayant encore de résister, parant les coups, culbutés : tout est pêle-mêle, tout est rendu par un observateur, soucieux non pas de choisir ni de grouper ses personnages en de belles attitudes, mais de tout dire, et qui ne veut, semble-t-il, d'autre louange pour son œuvre que celle d'avoir approché le plus possible de la réalité.

Après ce relief, où se développe si clairement la tendance propre du genre historique, il n'y a pas à s'arrêter à d'autres sculptures contemporaines, d'une qualité supérieure, d'une exécution plus fine, mais d'une technique toute différente : je veux parler des huit médaillons, encastrés aussi dans le même arc de Constantin sur chaque façade principale[1]. Les scènes de chasse y alternent avec les scènes de sacrifice et, à chaque fois, l'empereur en est le héros. Ce prince soldat avait la passion des rudes exercices, et, quand il ne faisait pas la guerre, il aimait à en retrouver l'agitation et, jusqu'à un certain point, le danger dans des chasses violentes, poursuivant les sangliers, les lions ou les ours : Pline nous l'apprend dans son panégyrique[2], et c'est ce que nous montrent les médaillons. Mais ces figures (quatre au plus), alignées sur un seul plan, ce fond uni et lisse sans profondeur, quel contraste avec la bataille contre les Barbares ! Si les artistes grecs au service de Trajan, dont nous connaissons le plus grand, Apollodore de Damas, se sont souvent pliés aux conceptions romaines pour les interpréter magnifiquement, il semble qu'ici ils se soient surtout souvenus des anciennes traditions helléniques. Passons donc rapidement et hâtons-nous d'en venir au monument qui peut être considéré comme l'expression la plus complète du bas-relief historique, à la colonne Trajane.

[1] Ils décoraient auparavant, ceux-là, un arc de Trajan, mais lequel ? (Petersen, *loco citat.*, p. 328.) — Sur ces médaillons, voir Petersen, *I rilievi tondi dell' arco di Constantino* (dans les *Röm. Mitth.*, IV, 1889, p. 317 et suiv.). Pour les reproductions, *Röm. Mitth.*, *ibid.*, pl. XII, et *Antike Denkmäler*, I, pl. XLII et XLIII. — Sur l'un d'eux on a cru retrouver Antinoüs ; mais la ressemblance est vague, et rien n'empêche de maintenir à Trajan l'attribution de ces médaillons.

[2] Pline, *Panégyr.*, 81.

§ 4

Élevée sur le forum de Trajan, elle contribuait, avec les deux bibliothèques grecque et latine qui l'entouraient, l'arc de triomphe de l'entrée, la vaste place flanquée de portiques, l'immense basilique aux cinq nefs pavées de marbre phrygien, à former un ensemble grandiose, « unique sous le soleil, dit Ammien Marcellin, capable d'éblouir les dieux eux-mêmes[1] ». Trajan aimait la gloire sous toutes ses formes, et il entendait bien que la splendeur de ses édifices rendît témoignage, auprès de la postérité, de l'éclat des arts sous son règne et des grandes actions qu'il avait accomplies. Mais il aimait aussi les choses pratiques, et, s'il voulait des constructions magnifiques, il les voulait en même temps utiles. Son forum, dans sa pensée, n'était pas seulement destiné à éclipser ceux de ses prédécesseurs ; il devait établir une communication facile entre le forum de la République et le quartier du Champ de Mars. Une butte reliait les deux collines du Quirinal et du Capitole ; au moyen d'une tranchée de plus de 40 mètres de hauteur, un passage fut ouvert qui dégagea l'ancienne ville. Et de même, la colonne ne devait pas seulement servir de tombeau à l'empereur comme nous l'apprend Dion Cassius[2], ou transmettre le souvenir de ses victoires, comme les reliefs sculptés tout autour du fût semblent cependant bien l'attester ; elle s'élevait « pour marquer l'altitude de la montagne qui avait dû être déblayée pour permettre de si grands travaux[3] ». Cette raison est la seule qui soit mentionnée dans la dédicace de l'édifice. Croyons, puisque Trajan le dit, que ce fut l'une des raisons : la colonne a, en effet, comme la colline disparue, 43 mètres de hauteur. Mais croyons aussi que dans cette déclaration il y avait, de la

[1] Ammien, XVI, 10, 15. — La bibliographie complète serait longue à indiquer. Mentionnons seulement les ouvrages principaux, et les plus récents : Frœhner, *la Colonne Trajane*, Paris, 1865, in-8°; Frœhner et Arosa, *la Colonne Trajane reproduite en phototypographie*, Paris, 1872-1874, in-f°; Duruy, *Hist. des Romains*, t. IV, p. 759-770 ; Salomon Reinach, *la Colonne Trajane au musée de Saint-Germain*, 1886, in-12° ; enfin, Conrad Cichorius, *die Reliefs der Trajanssäule*, texte in-8°, atlas in-f°, Berlin, 1896.

[2] Dion, 68, 16. L'urne d'or contenant les cendres était déposée dans le socle, derrière l'entrée.

[3] *Corpus inscript. latin.*, VI, n° 960.

part de l'empereur, un peu de feinte modestie. La postérité ne s'y est pas trompée; elle a vu surtout dans la colonne un monument triomphal.

C'est dans les années qui suivirent la seconde guerre dacique, après 107, au milieu de la tranquillité partout rétablie, que l'élan fut donné aux constructions d'art et d'utilité publique. Quand Apollodore de Damas se mit-il à l'œuvre pour les travaux du forum[1]? On ne saurait le dire exactement. Mais l'inscription, gravée sur le piédestal de la colonne, indique l'époque où elle fut achevée. D'après les titres honorifiques que Trajan y reçoit, elle date de l'année 113-114; c'est le moment où l'empereur allait partir pour son expédition d'Arménie. Les embellissements de Rome terminés, l'administration intérieure réorganisée, il pouvait reprendre le commandement des légions et chercher à renouveler sur l'Euphrate et le Tigre ses exploits du Danube. La Colonne Trajane se place donc à l'apogée du règne[2], comme elle marque l'apogée de la sculpture historique.

A bien des égards, elle est digne de solliciter notre attention. Pour nous, Français, il est de tradition de nous en occuper et, plus qu'aucun autre peuple, nous avons attaché notre nom à la colonne; ce sont nos souverains, François Ier, Louis XIV, les deux Napoléon, nos architectes, Vignole et Valadier, nos archéologues, Montfaucon et M. Frœhner, qui presque toujours, depuis trois à quatre siècles, ont pris l'initiative de tous les travaux à faire. Pour l'histoire de l'art moderne, elle a ceci de précieux qu'elle rappelle d'illustres souvenirs, si c'est elle qui aida les grands maîtres de la Renaissance, les Michel-Ange, les Raphaël, à connaître et admirer l'art antique[3], elle dont l'étude a fait « la force et la grandeur de leur dessin »[4], elle dont ils se sont

[1] Nous ne voulons pas dire qu'Apollodore fut l'auteur des bas-reliefs de la colonne. Rien ne le prouve. Pour un aussi vaste ensemble de constructions, il dut avoir sous ses ordres bien des artistes et notamment un ou plusieurs sculpteurs qui se chargèrent de décorer le monument.

[2] L'expédition d'Orient, plus tard, ne donna pas tous les résultats qu'on en attendait, et la situation sur les frontières était moins calme, à la mort de Trajan, qu'elle ne l'était en l'année 113 (Spartien, *Hadrien*, 5).

[3] Voir le *Journal du Voyage du cavalier Berhin en France*, par M. de Chantelou, publié par Ludovic Lalanne, 1885. L'opinion de Michel-Ange y est rapportée par le Bernin, p. 249.

[4] Id., *loc. citat.* Le peintre Jacopo de Bologne avait fait une série de dessins d'après la Colonne Trajane; à cette occasion il avait imaginé une machine pour étudier de près toutes les sculptures. Jules Romain avait exécuté aussi un grand dessin encore existant de toute la décoration de la colonne.



même inspirés directement, dont certaines figures ont été reproduites par le peintre d'Urbin dans les Batailles de Constantin, l'Attila et les Loges[1]. Pour l'histoire proprement dite, elle supplée en partie au silence des textes ; Trajan, « qui mieux que tout autre méritait un historien, n'en a pas[2] » ; j'entends d'historien qui compte ; car l'on ne saurait donner ce nom aux tristes abréviateurs dont le récit nous est parvenu. Pour l'archéologie curieuse de renseignements sur les mœurs, les coutumes, les particularités de la guerre, les détails de l'armement, elle est « à la vie militaire des Romains ce que Pompéi est à leur vie civile, la représentation fidèle de choses disparues depuis dix-huit cents ans[3] ». Pour l'archéologie de l'art enfin, notre point de vue, c'est elle qui, résumant le mieux tous les caractères du bas-relief historique, se trouve être le plus parfait représentant du genre et, par lui, du bas-relief romain tout entier.

Cherchons donc comment tous les éléments antérieurs se groupent ici et se fondent dans une synthèse d'un effet saisissant. Car on est saisi, on ne saurait s'en défendre. Ces cent cinquante-cinq compositions qui s'enroulent en une spirale continue trahissent au premier coup d'œil une remarquable intensité de vie. On a l'impression immédiate que ce ne sont pas des tableaux imaginés, mais que l'artiste a modifié, arrangé le moins possible les éléments fournis par la réalité. Mettez-vous en présence des reliefs ; voyez cette minutieuse description de la campagne : marches, passages de rivières, constructions de ponts, batailles dans les bois ou sur les bords d'un fleuve, assauts, campements, conseils de guerre, sacrifices, revues, négociations, ambassades des rois daces, supplications des prisonniers. Voyez aussi cette variété pittoresque et exacte des costumes et des types : Gaulois vêtus de saies, Germains le torse nu jusqu'à la ceinture, auxiliaires numides avec leurs tuniques courtes, leurs boucliers circulaires, leurs bras et leurs jambes nus, frondeurs baléares, archers orientaux recouverts d'une longue tunique et la tête coiffée d'un casque pointu. Voyez les Barbares à la longue chevelure, à la barbe inculte,

[1] Témoignage de l'Espagnol Alphonse Chacon (notice de 1576, en tête de 130 planches gravées par Villamena), confirmé par le Bernin (Sal. Reinach, *ouv. cité*, p. 13 et note 1).

[2] Duruy, *Histoire des Romains*, IV, p. 797.

[3] Id., *ouvr. cité*, IV, p. 759.

aux épais sourcils, aux larges pantalons serrés à la cheville, les catafractaires sarmates avec leurs étroites cottes de mailles, les chefs daces portant le haut bonnet conique, les femmes cachant leurs cheveux sous un foulard. Les scènes, on les sent prises sur le vif; les personnages, on les sent copiés sur nature. Pour décrire les unes, l'artiste s'est entouré de renseignements sur le pays, les mœurs des habitants, les opérations de guerre elles-mêmes; peut-être a-t-il visité les lieux; à coup sûr il a interrogé les témoins de l'expédition. Pour peindre les autres, il avait des témoignages personnels, pouvant connaître les vainqueurs, puisqu'ils étaient de sa nation, et les vaincus, puisqu'ils avaient défilé sous ses yeux dans la procession du triomphe, enchaînés, selon l'habitude, derrière le char de l'imperator. Ce qu'on lui a dit, ce qu'il a observé directement, il l'a transporté tel quel sur le marbre, en y mettant le moins possible de lui-même, avec le seul désir d'être vrai.

C'est donc un merveilleux document que cette colonne; c'est une chronique qui raconte, avec toute la série de leurs épisodes, les deux expéditions daciques, depuis le moment où les Romains traversent le Danube jusqu'à celui où le Décébale se tue pour ne pas tomber vivant aux mains de ses ennemis. Pline le Jeune, voulant encourager son ami Caninius à composer une épopée sur la guerre de Dacie, lui vantait la beauté dramatique du sujet : la lutte contre une nature aussi sauvage que les hommes, des fleuves détournés de leur lit et rejetés dans des plaines arides, des ponts bâtis avec une audace sans exemple, des armées campées sur d'inaccessibles montagnes, un roi intrépide forcé d'abandonner sa capitale et la vie. « Où trouver, disait-il, une matière plus nouvelle, plus riche, plus propre aux ornements de la poésie, où la vérité ait plus l'air de la fable?... Il n'y a qu'une difficulté, mais terrible : égaler son style à de pareils exploits[1]. » Nous n'avons pas l'épopée de Caninius. L'aurions-nous, je me méfierais d'un poème composé suivant les recettes de Pline; je craindrais que Caninius, en disciple trop docile, n'eût cherché à orner sa matière et, pour la rendre plus poétique, ne lui eût donné justement « cet air de la fable ». J'ai plus de confiance dans les bas-reliefs de la colonne: tout y est raconté simplement, sobrement, sans grands gestes ni éclats de voix; cela même donne au témoignage plus

[1] Pline, *Lettres*, VIII, 4.

de force : il y a dans le naturel et le pathétique contenu un accent de vérité qui ne trompe pas.

Cette impression d'ensemble, il nous faut maintenant l'analyser et la justifier par le détail[1]. Le sujet lui-même, le récit d'une campagne militaire, obligeait l'artiste, s'il voulait imiter fidèlement la réalité, à introduire dans ses tableaux un grand nombre de figures : il n'y a pas manqué. La représentation des foules et de ce que j'ai appelé les masses est là, aussi complète que possible. Nous avions vu ces foules dans une action calme sur l'arc de Bénévent, dans une action au contraire violente et fougueuse sur le grand relief de l'arc de Constantin (la bataille contre les Daces). Nous trouvons l'une et l'autre action sur la colonne Trajane, scènes de repos quand des *suovetaurilia* sont offerts aux dieux[2], quand Trajan réunit ses officiers en conseil[3], harangue ses troupes[4] ; scènes de mouvement, plus fréquentes comme il est naturel, et avec tous les degrés du mouvement, depuis la simple marche jusqu'à l'élan des armées en bataille, la course des fantassins, la charge des cavaliers. Les troupes franchissent les étapes, pénètrent en pays ennemi, passent des fleuves[5], traversent des forêts[6], ou s'avancent en rase campagne[7] : c'est un mouvement réglé et composé. Elles élèvent des retran-

[1] Aussi bien l'occasion est favorable, et nous pouvons aujourd'hui étudier commodément les sculptures. A Rome, la hauteur de l'original est un obstacle à bien distinguer les parties les plus élevées. Dans l'antiquité, Apollodore avait remédié à cet inconvénient, en entourant la colonne d'une galerie à deux étages, contiguë aux bibliothèques grecque et latine et d'où on pouvait l'examiner. Au xvi[e] siècle, Raphaël et ses disciples montaient sur les toits des maisons environnantes. A présent, ces ressources nous échappent : la colonne est isolée. Heureusement nous avons les moulages du musée de Saint-Germain qui nous permettent de prendre des bas-reliefs une connaissance exacte. M. Frœhner, après une notice intéressante écrite en 1865, les a reproduits, avec le concours de M. Arosa, dans une publication de luxe, en 1872-1874. Mais voici qui vaut mieux : tout dernièrement M. Cichorius nous a donné, avec un commentaire in-8°, de bonnes héliogravures dans un format plus maniable que les quatre énormes in-folio de MM. Frœhner et Arosa. Seulement l'ouvrage n'est pas achevé, à notre connaissance, et la première guerre dacique seule a paru. Servons-nous toujours de cet aide précieux, nous réservant, pour les emprunts que nous devons faire à la seconde campagne, de recourir aux phototypies Arosa.

[2] Pl. IX et X, XXXVIII-XXXIX de Cichorius.

[3] Pl. IX.

[4] Pl. XI, XXI, XXXIII, XXXVI-XXXVII, XXXIX, LVI, etc.

[5] Pl. VII-VIII, XX-XXI, XXV, XXXV.

[6] Pl. XVII.

[7] Pl. VIII, XXVII, XXXVI.

chements autour du camp[1], bâtissent des forteresses[2], construisent des ponts[3], abattent des arbres[4]: travaux qui exigent l'effort, la tension des muscles, dans des attitudes très variées avec le va-et-vient et le désordre des travailleurs. Enfin, Barbares et Romains sont aux prises[5]; toutes les énergies se déploient dans l'impétuosité de l'attaque ou le désarroi de la défaite; c'est la mêlée confuse et indistincte. Mais de toutes façons, que les hommes se heurtent dans un choc ennemi ou soient tranquillement réunis pour une œuvre commune, c'est toujours la multitude serrée, entassée, qui nous est montrée, et, par l'entassement des figures, c'est l'illusion du grand nombre qui est atteinte ou du moins poursuivie.

Cette multitude se meut dans un certain milieu; la scène a un cadre. Comme ses devanciers, le sculpteur de la colonne ne négligera ni le cadre ni le milieu. Plus que ses devanciers même, il développera l'élément pittoresque. Car, après le mouvement et la vie qui animent chacun des tableaux, ce qui frappe, c'est l'importance considérable donnée aux accessoires, architecture et paysage ; à la vérité des masses s'ajoute la vérité du décor; le réalisme de la représentation en est accru d'autant. Toutes les constructions qui paraissent sur les bas-reliefs, — et elles sont nombreuses, depuis le simple retranchement élevé chaque soir après l'étape jusqu'aux villes ou forteresses solidement assises sur les montagnes, — révèlent la plus grande justesse d'observation. Traitées avec prédilection, elles sont traitées avec compétence : n'oublions pas qu'Apollodore, le grand architecte, avait la haute main sur tous les travaux; il est permis de reconnaître ici ses conseils et son expérience. Il avait suivi Trajan dans son expédition, noté toutes les particularités techniques; il a donc pu nous rendre les maisons singulières des barbares, leurs huttes bâties sur pilotis, la forme ronde de leurs tombeaux, les murs de leurs bourgs fait de pierre et de bois. Du côté romain nous contrôlons par les textes combien la représentation est exacte. Ces tourelles de pierre que nous y voyons disposées sur les bords d'un fleuve et communiquant entre elles avec des signaux de

[1] Pl. XI-XII, XIV, XLV.
[2] Pl. XIV, XV, XLII.
[3] Pl. XV.
[4] Pl. XIII-XIV.
[5] Pl. XVII-XIX, XXX-XXXII, XLVI-XLVIII, LI-LII.

flamme, ce sont bien les *burgi* ou *præsidia* dont nous parlent les auteurs[1], postes fortifiés échelonnés tout le long du Danube comme ils l'étaient sur les autres frontières de l'empire. Le détail géographique n'est pas d'une moindre exactitude. Arbres isolés ou forêts, champs, rivières ou fleuves, ponts, embarcations, campements, villes et villages, fortifications, rochers et collines, toutes les particularités du terrain servent à préciser aussitôt et fixer le lieu de l'action. M. Cichorius, visitant à deux reprises le théâtre des opérations, a reconnu très souvent sur place la fidélité des descriptions de la colonne. Pour lui, les renseignements topographiques ne sont point choses de fantaisie, pas plus que ne l'était l'architecture des diverses constructions; on peut s'y fier avec assurance, et, donnant l'exemple, c'est sur eux en grande partie qu'il s'est appuyé pour refaire le récit de la première campagne. Le suivre dans tout ce détail n'est pas de notre sujet. Mais son commentaire de trois cent soixante-dix pages est là pour nous prouver quelle mine les reliefs fournissent à qui sait l'exploiter[2].

Grâce à ce goût de l'extrême précision, la Colonne Trajane devient un document non seulement historique, mais géographique de premier ordre. Un document archéologique aussi, et comme un musée militaire. Car la couleur locale que nous avons constatée dans la représentation du décor se complète par l'extraordinaire vérité des costumes, de l'armement, des engins de guerre. C'est ici qu'il y aurait surtout à puiser et que l'on a puisé effectivement. Si M. Cichorius, suivant pas à pas les armées de Trajan sur les spirales de la colonne, a retrouvé leur itinéraire et reconstitué leurs campagnes, M. Domaszewski, de son côté, n'a pas cru pouvoir recourir à une source plus sûre pour décrire l'armement des légions impériales[3]. Combien d'autres écrivains encore, pour éclairer un

[1] Procop., *de Ædif.*, IV, 5 et 6; *Notitia Dignitatum*, édit. Böcking, *Or.*, p. 501, *Occ.*, p. 704 et suiv.

[2] Non seulement les lieux, mais le temps lui-même, l'heure, le moment (ce qu'il semble qu'une inscription pouvait seule nous donner) sont parfois indiqués; — sous forme allégorique, il est vrai ; mais comment les traduire d'une autre façon sur la pierre? La Nuit, les longs cheveux épars, émerge à mi-corps de derrière des rochers (pl. XXIX), et l'horreur des ténèbres s'ajoute à l'acharnement du combat. Ailleurs, dans un nuage, le Jupiter Tonnant (pl. XIX) lance la foudre et déchaîne un orage.

[3] A. von Domaszewski, *die Fahnen im römischen Heere* dans les *Abhandlungen des archäol.-epigraph. Seminares der Universität Wien*, n° V, 1888.

passage ou confirmer une opinion, ne font-ils pas appel au témoignage de nos sculptures! A chaque instant elles servent de commentaire illustré aux textes et aux inscriptions. Veut-on, à propos des manœuvres en usage dans les assauts, connaître ce qu'était la *testudo* ou tortue; un des reliefs en donne une image nette et frapppante, lorsqu'il montre, à l'attaque d'un



Fig. 7. — Cavaliers maures.

retranchement barbare, les Romains s'avançant protégés par cette carapace de boucliers[1]. Veut-on se renseigner sur les différentes espèces d'étendards et les insignes qui les décoraient, sur l'habitude de placer le long de la hampe toute une série de médaillons avec le portrait de l'empereur; dans ces longs défilés de troupes, qui marchent enseignes déployées, la curiosité aura aisément de quoi se satisfaire[2]. Si l'on traite de

[1] Pl. LI.
[2] Pl. VII-VIII.

l'armée d'Afrique, on est amené à parler des cavaliers maures; parcourons notre monument (fig. 7); les voici sous la conduite de leur chef, Lusius Quietus, sur leurs chevaux sans selle ni bride, à l'africaine, avec leur chemise courte, serrée à la taille, que portent encore les Arabes de la campagne, leurs bras et leurs jambes nus, leurs cheveux longs tombant en

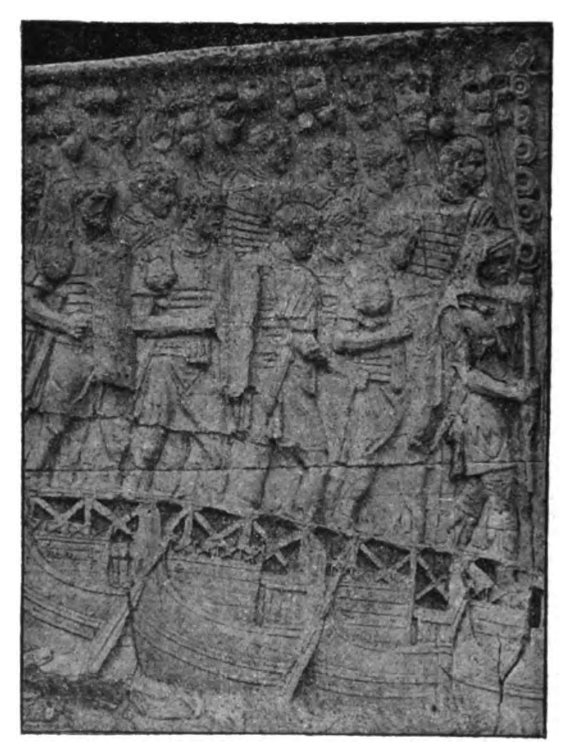


Fig. 8. — Pont de bateaux.

boucles artistement frisées tout autour de la tête[1]; et M. Cagnat, dans son savant ouvrage sur l'armée romaine d'Afrique, n'oublie pas de renvoyer à la colonne Trajane le lecteur qui veut se faire une idée de cette cavalerie auxiliaire[2]. Le soldat romain était très chargé; il portait non seulement ses armes, mais des vivres, des ustensiles, des outils pour le campement,

[1] Pl. XLIV-XLV.
[2] Cagnat, *l'Armée Romaine d'Afrique*, Leroux, in-4°, p. 332.

au total 60 livres. Mieux qu'aucune description, la colonne nous mettra la chose sous les yeux (fig. 8). Les légionnaires sont revêtus de la cuirasse et du *cingulum;* le baudrier soutient la lourde épée; le casque est attaché sur l'épaule droite par une courroie, le pesant bouclier quadrangulaire ou *scutum* rejeté en arrière, tandis que sur l'épaule gauche, au bout d'un bâton, est suspendu tout le bagage, vaisselle, filets, larges



Fig. 9. — Daces prisonniers.

gibecières, sacs recouverts de peau : n'est-ce pas là les fameux mulets de Marius et ne comprend-on pas aussitôt la justesse de cette expression passée en proverbe. Mais il faut s'arrêter : tout serait à mentionner. Du moins ces exemples, et ce que j'ai dit plus haut des costumes qui caractérisent en propre les différents corps de troupes romaines ou barbares, suffisent à montrer à quel point cet art vit d'exactitude : c'en est l'intérêt, et, quelle que soit la valeur esthétique des sculptures, c'en est le prix, qui est considérable.

Ce n'est pas tout : l'exactitude est plus grande encore. Ces masses que nous avons vues agissantes se composent d'unités ; ces foules, de personnages distincts : il faut distinguer les personnages entre eux. La différence des costumes ne mettait une différence qu'entre des groupes; ce qui fait la différence des individus, c'est celle des physionomies. Chaque visage est fortement marqué du caractère ethnique; le type romain et le type dace s'opposent avec résolution ; le premier nous est bien connu par d'autres représentations, et nous pouvons juger de la fidélité du rendu; le second, énergique et farouche, est également caractéristique: nez long et fort, visage osseux, œil enfoncé et protégé par d'épais sourcils, mâchoire inférieure saillante, barbe inculte, épaisse chevelure ramenée en avant sur le front et jusque sur les yeux, tombant en arrière sur le cou et encadrant le visage, on nous assure que ces traits se sont aujourd'hui encore conservés dans leur pureté et que les paysans de la Roumanie actuelle rappellent d'une manière étonnante leurs ancêtres de la colonne Trajane[1]. Mais la vérité du type, ce n'est point encore la vérité particulière qu'il nous faut; à ce caractère de la race se joint, pour préciser le personnage, l'individualité de la physionomie : les têtes sont des portraits. Non pas toutes assurément. Comment prétendre que les 2.500 figures sculptées sur les reliefs soient 2.500 figures ressemblantes? Et s'imagine-t-on un artiste menant à bonne fin un travail aussi colossal? Le résultat de ce travail répondrait-il même à l'effort qu'il aurait coûté? Il est des figures qui se répètent et qui devaient se répéter, celles que ne caractérise aucune action particulière. Inversement, dès que l'une d'elles a un geste, un mouvement, une attitude qui la distingue, et qu'elle méritait par là de n'être pas confondue dans la foule obscure, presque toujours elle a reçu des traits personnels, et le modèle a posé sous les yeux de l'artiste.

Tel légionnaire avec sa face ronde et rasée, son cou épais, sa physionomie bonasse, son ensemble lourd et trapu, a été copié d'après quelque paysan de la campagne ou quelque homme du quartier de Suburre ou du Vélabre[2]. Quant aux Barbares, ce qui

[1] Frœhner, *Introduction*, p. VI.

[2] Pl. XIII, XVI, XVIII, XIX de Cichorius, par exemple. — A les voir, on a la même impression que devant ces têtes populaires sculptées sur un si grand nombre de sarcophages ; on y reconnaît aussi le même art, habile à fixer un visage dans sa vulgarité expressive.

semble leur donner à tous un air de famille, c'est la singulière coupe, presque uniforme, de leurs cheveux. Regardons-y de près; à l'intérieur de cette ressemblance générale se produisent les différences individuelles, et les expressions apparaissent, non point monotones comme le seraient nécessairement les épreuves tirées d'un même moule, mais variées avec les proportions



Fig. 10. — Trajan et ses officiers.

changeantes des parties de chaque visage. Certaines même sont franchement laides, et un prisonnier, vrai paysan du Danube s'il en fut, hirsute, « le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre, » confine à la caricature (fig. 9)[1]. Si les Daces sont généralement représentés barbus et les Romains le menton rasé, ce n'est pas une formule faite à l'avance, adoptée une fois pour toutes, afin de se dispenser d'observer; c'est que tel était

[1] Pl. XXX et XXXI.

bien l'usage des deux peuples. Là où l'exactitude demande que la règle fléchisse, elle fléchit : de jeunes daces sont imberbes[1], comme certains légionnaires portent toute leur barbe. A plus forte raison, les officiers de l'armée romaine, dans cette représentation historique, seront-ils traités comme des personnages historiques, c'est-à-dire avec la plus grande ressemblance (fig. 10). A part Hadrien, le cousin de Trajan, bien reconnaissable à plusieurs reprises dans l'escorte impériale[2], les autres, évidemment, ne peuvent être identifiés : ils sont anonymes pour nous ; mais ils ne l'étaient pas pour les contemporains ; nous-mêmes aujourd'hui, nous affirmons que ces visages n'ont rien de conventionnel ; il y a en eux un accent qui les trahit, une diversité qui reflète l'originalité de la nature elle-même. Enfin était-il possible de représenter l'empereur avec une physionomie qui ne fût pas la sienne? Or quel personnage revient plus fréquemment sur les bas-reliefs de la colonne? Presque une centaine de fois sur les vingt-trois spirales, plus de quatre fois donc par spirale, sa haute figure apparaît. Lui toujours, lui partout. Il concentre toute l'attention, attire tous les regards ; il est l'âme de la représentation, et à juste titre, car il a été l'âme de la campagne ; nul n'a plus fait, ordonné, exécuté par lui-même ; dans les marches il est à la tête de ses troupes, à pied comme un légionnaire[3]; pour traverser une rivière, il s'assied au gouvernail du navire et le dirige[4]; il a tous les soucis du commandement, et il veut partager toutes les fatigues du soldat. Qu'il soit donc à l'honneur comme il a été à la peine. Multiplier son image, c'est lui rendre un hommage légitime, et c'est aussi se conformer à l'histoire. Mais, avec cette image tant de fois répétée, qui ne voit la place importante prise du même coup par le portrait sur le monument tout entier[5]?

Faut-il parler de la vérité familière, vive, anecdotique de certains épisodes? Un esclave est renversé sur le dos par sa mule que le bruit des trompettes a effrayée[6], et la pose du

[1] Pl. XIX, XXIX.
[2] Pl. 112, 113, 129 de Frœhner et Arosa.
[3] C'était son habitude dans toutes les campagnes. Cf. Pline, *Panégyr.*, 10 et 14.
[4] Pline, *ibid.*, 81. — Pl. XXVI de Cichorius.
[5] Notamment pl. XIV, XVIII, XXV, XXX, XXXV, XXXVII, XLIX, LI, de Cichorius.
[6] Pl. X.

malheureux, faisant de vains efforts pour se relever, contraste d'une façon plaisante avec la gravité ordinaire des personnages. Un soldat décoré par Trajan se précipite pour baiser les mains de l'empereur ; un autre, dans sa joie, embrasse un camarade[1]. Voici des scènes touchantes : deux barbares emportent dans une forêt un jeune guerrier, blessé mortellement, dont la tête retombe sans force sur son épaule[2] ; après une bataille,



Fig. 11. — Scène de combat.

Trajan fait soigner les blessés et prend sous sa protection des captives suppliantes[3]. Voici, plus nombreux, des détails cruels dans des scènes sauvages : un Romain tient entre ses dents, par les cheveux, la tête d'un ennemi[4] (fig. 11) ; des femmes daces torturent trois prisonniers et les brûlent avec des torches[5] ; des têtes coupées sont promenées en triomphe ou plantées sur des pieux en avant des remparts[6] ; des chefs barbares,

[1] Pl. XXXIV.
[2] Pl. XIX.
[3] Pl. XXX-XXXI et XXII.
[4] Pl. XIX.
[5] Pl. XXXIV.
[6] Pl. XVIII et LI ; XX et XL.

réduits à la dernière extrémité, mais résolus à ne laisser entre les mains des vainqueurs que des cadavres, se réunissent autour d'un chaudron rempli de poison et boivent dans des coupes le breuvage libérateur [1]. C'est la guerre dans toute sa réalité tragique et toute son horreur sanglante: l'artiste n'a pas cru devoir rien taire ni même rien atténuer.

Avec toutes ses qualités, la colonne Trajane a deux graves défauts, dont le premier au moins est sans justification possible : les proportions entre les objets et les personnages sont mal observées, et la perspective n'est pas juste. On n'a qu'à regarder les planches par lesquelles s'ouvre le volume de M. Cichorius : on sera surpris aussitôt de la disproportion choquante que je signale : des figures gigantesques pour des édifices ridiculement petits, des soldats plus hauts que les tours dont ils ont la garde [2], des embarcations où l'on se demande comment des passagers prendront place [3], des prisonniers enfermés dans un retranchement qu'ils dépassent de tout le haut du corps [4], et mille autres invraisemblances. Allèguera-t-on comme excuse le défaut de place, la nécessité où l'on était, devant une telle accumulation de détails pittoresques, de restreindre les dimensions de chacun d'eux? Nous répondrons qu'il fallait alors réduire la représentation tout entière et non quelques parties seulement; on aurait ainsi conservé les proportions relatives de l'ensemble. — Quant à la perspective, on peut dire qu'elle n'existe pas. Au lieu d'être placés les uns derrière les autres comme il convenait, les objets et les personnages sont placés ou les uns à côté des autres, ou les uns au-dessus des autres. Pour figurer deux villes inégalement éloignées, l'artiste se borne à représenter l'une d'elles plus petite [5]: c'est un exemple du procédé de juxtaposition. Quand l'empereur harangue ses troupes assemblées, cinq ou six rangs de soldats, dont chacun dépasse le précédent de la tête, doivent donner l'idée de la profondeur de la foule [6]: c'est le second procédé de superposition. Celui-ci est de beaucoup le plus fréquent; on le trouve même dans presque tous les reliefs.

[1] Pl. 156, 157 de Frœhner.
[2] Pl. V de Cichorius.
[3] Pl. XXVI.
[4] Pl. XXXIII.
[5] Pl. VI.
[6] Pl. XI.

Prenons un tableau au hasard; il sera divisé en deux registres, le registre supérieur étant réservé à la scène ou à l'épisode le plus éloignés. Par exemple, au bas d'un relief, des légionnaires montent la garde autour d'un retranchement circulaire qu'on élève; en haut sont les travailleurs occupés à construire le retranchement[1]. Ou bien les travailleurs sont en bas, qui coupent des arbres, équarrissent des poutres, et en haut, c'est-à-dire à quelque distance, Trajan surveille l'ouvrage[2].

Je reconnais que l'artiste était très gêné, dans l'emploi de la perspective, par la hauteur même de son monument. Mettez-vous au pied de la colonne; les reliefs, à mesure que montent les spirales, présentent un raccourci de plus en plus accusé; si les figures avaient été disposées les unes derrière les autres, celles du deuxième et du troisième plan, faiblement ressenties, auraient été cachées entièrement par la saillie plus forte de celles du premier. A quoi bon, dès lors, les introduire dans la représentation, si elles ne devaient pas être vues? Mais, d'autre part, ne point les introduire, c'était se condamner à ne mettre en scène qu'un petit nombre de personnages et limiter son tableau à un épisode restreint. Le sculpteur était donc dans une fâcheuse alternative : de quelque côté qu'il se tournât, pour des raisons supérieures à sa volonté, force lui était de manquer à la vérité de la représentation et de faillir à son principe; il s'est décidé pour le parti qui lui permettait de porter à ce principe la moindre atteinte. La disposition des figures en hauteur est très conventionnelle; mais, de la sorte, chaque tableau se remplit d'un grand nombre de combattants, — ce qui est conforme à l'histoire, — et peut embrasser une grande étendue de terrain, — ce qui est conforme à la vérité des lieux. Une action générale ne sera plus tronquée; elle sera reproduite tout entière; nous assisterons au déploiement de toute une armée en marche, à l'ensemble d'un combat ou d'un siège, non plus à une partie de ce combat ou de ce siège. Notre regard, comme celui d'un observateur placé sur un poste élevé, plonge dans l'intérieur d'un camp ou d'une ville, tout en suivant ce qui se passe au dehors. Ainsi nous voyons

[1] Pl. XII-XIII.

[2] Pl. XV. — Disons à la décharge de l'artiste, que, le pays des Daces étant très montagneux, les personnages du second plan, dans certaines scènes, peuvent bien réellement occuper un point plus élevé que ceux du premier et la superposition des figures être ainsi d'accord avec une perspective exacte.

à la fois des prisonniers daces gardés dans les retranchements et l'empereur distribuant des récompenses à ses troupes[1]. Trajan traverse-t-il un fleuve sur un pont de bateaux, nous apercevons les deux rives, sur l'une le camp qu'il vient de quitter, sur l'autre le fort ennemi dont il veut s'emparer[2]. Des cavaliers daces sont engloutis sous la glace que leur poids a rompue ; les trois parties de la scène sont représentées ; au milieu ceux qui se noient, de chaque côté ceux qui ont déjà passé le fleuve et ceux qui sont demeurés en arrière[3]. Dans l'attaque d'une forteresse romaine, le mouvement tournant des ennemis est indiqué : l'infanterie dace, par devant, lance des flèches et manœuvre un bélier, tandis que des catafractaires sarmates vont prendre les assiégés à revers[4].

Voilà donc la scène agrandie, l'horizon reculé, le tableau d'histoire avec toutes ses péripéties dramatiques presque aussi largement représenté que par la peinture. Mais ce n'est encore qu'un tableau isolé. Complet en soi et formant un tout, il n'est cependant lui-même qu'une partie à l'égard d'un tout plus considérable ; il n'est qu'un épisode de la guerre tout entière. Si l'on pouvait réunir ces tableaux et les juxtaposer, mieux encore les fondre dans l'unité d'une même surface et, au lieu d'une série de fragments distincts, rapprochés mais non liés intimement, si l'on pouvait les dérouler d'une suite ininterrompue, conduire de l'un à l'autre sans secousse et sans heurt, avec les mêmes transitions insensibles que dans la réalité, ne donnerait-on pas au spectateur l'impression pleine, absolue, qu'il fait, lui aussi, toute la campagne aux côtés de Trajan et qu'il revit en quelque sorte cette guerre elle-même ? Ne serait-ce pas cette fois, au lieu de tableaux historiques, le livre d'histoire lui-même, écrit sur le marbre comme d'autres l'écrivent sur le parchemin, l'histoire proprement dite avec son ampleur, son développement continu et la puissance aussi que cette continuité lui assure[5] ? Nous toucherions alors au sommet, à la réalisation complète de ce que le bas-relief romain poursuivait depuis plus d'un siècle, à travers des tâtonnements, des

[1] Pl. XXXIII-XXXIV.
[2] Pl. XXXV-XXXVI.
[3] Pl. XXII-XXIII.
[4] Pl. XXIII-XXIV.
[5] On a comparé avec raison cette façon continue de raconter à ce qu'est en littérature la prose historique (Wickhoff, *ouvr. cité*, p. 1 et 28).

retours en arrière, des efforts de toute sorte : le genre aurait atteint son objet.

Que fallait-il pour cela? Trouver une forme de monument appropriée. La colonne sera cette forme de monument ; elle répond aux conditions demandées. Sur les spirales qui enlacent son fût de pierre comme une plante s'enroule autour d'un arbre ou une bande d'étoffe autour d'un pilier, hommes et choses, combattants et paysage, acteurs et décor se meuvent, défilent, sont emportés d'un seul élan, sans hâte mais sans arrêt, vers le but où ils tendent, la conclusion du récit. Commentons un fragment quelconque de la représentation : on se rendra compte de ce que nous voulons dire ; nous empruntons en partie ce commentaire à M. Salomon Reinach[1] : « Trajan fait construire un camp retranché, puis le relie par un pont à une autre forteresse ; il surveille lui-même les travaux. Plus loin est un retranchement circulaire. A côté, un autre pont jeté sur une petite rivière est franchi par trois soldats qui partent pour explorer le pays ; un soldat puise de l'eau. Les légionnaires sont occupés à couper des chênes pour se procurer des poutres. On amène devant l'empereur un espion dace. Trajan se met en marche et envoie en reconnaissance des éclaireurs à cheval. L'armée romaine s'avance à travers un pays boisé en abattant des arbres. On atteint les ennemis, et la bataille s'engage, fantassins et cavaliers romains contre cavaliers daces. Le combat, qui a lieu pendant un orage, tourne à l'avantage des Romains. L'empereur, monté sur une colline, fait mettre le feu aux huttes et aux retranchements des Barbares, où l'on aperçoit une rangée de têtes plantées sur des pieux et un étendard à l'emblème du serpent. L'armée dace bat en retraite ; les Romains la poursuivent et passent une rivière à gué. Une ambassade ennemie arrive au camp... » Et la description peut continuer de cette même allure régulière. Est-ce bien une description de bas-reliefs? N'est-ce pas plutôt le sommaire d'une chronique? Quand on a commencé à tourner les pages, il faut aller jusqu'au bout, d'une haleine ; le mouvement qui en anime toutes les parties vous prend, vous soulève et ne vous laisse pas respirer.

En résumé, c'est une belle œuvre, forte surtout. Quoi qu'on puisse critiquer dans le détail, et malgré les deux défauts que

[1] Sal. Reinach, *la Colonne Trajane*, p. 44-46.

j'ai dû signaler, on ne saurait méconnaître la clarté, la puissance et la vie de l'ensemble. Deux peuples sont aux prises, Romain et Dace, celui-là conquérant, celui-ci luttant avec obstination pour son indépendance, et chacun d'eux est groupé autour d'un chef, Trajan, le grand homme de guerre, Décébale, le patriote héroïque, de la race des Vercingétorix et des Arminius. De là, en même temps que la clarté des reliefs, leur unité; ils ne sont pas seulement liés par la surface qui est une, mais par le sujet lui-même, qui, dans son fond, est bien un. La personne de l'empereur, qui reparaît si souvent, ajoute à cette unité ; elle sert de points de repère dans ce défilé ininterrompu de figures et de tableaux, comme elle fait la liaison des scènes nécessairement très différentes que comporte le récit d'une campagne.

Si Trajan et ses légions, ainsi qu'il convient dans une œuvre destinée à les glorifier, occupent le premier rang et ont reçu le beau rôle, les adversaires ne sont pas sacrifiés ; ils sont toujours vaincus ; mais il y a des défaites « triomphantes à l'envi des victoires[1] », et celle-là est du nombre. Par leur résistance à la mauvaise fortune, leur vaillance dans le combat, leur énergie désespérée, leur ardeur à préférer la mort à la servitude, ces nobles défenseurs de la liberté excitent notre pitié et donnent à la lutte un intérêt pathétique. A mesure que le dénouement approche et que les Barbares sont pressés davantage, la tragédie se précipite et les catastrophes s'accumulent. La capitale Sarmizegethusa est enlevée dans un assaut acharné ; les chefs s'empoisonnent, lugubre scène qui rappelle à trois cents ans de distance la mort analogue, si poignante également chez Tite-Live, de Vibius Virius et des sénateurs de Capoue[2]; le Décébale[3] lui-même poursuivi, perdu, tombé au pied d'un arbre et sur le point d'être pris, se frappe de son glaive recourbé. D'un bout à l'autre, c'est un drame vigoureux et qui se déroule avec une superbe ampleur.

Enfin l'œuvre vit. Cela même est la conséquence de ce qui précède. Drame signifie action; et vivre, n'est-ce pas agir? — Mais cette vie tient encore à une autre cause, à l'exacte reconstitution de tous les détails de la guerre et à cette

[1] Montaigne, *Essais*, I, 30.
[2] Tite-Live, 26, 14.
[3] « Il faut peut-être dire le Décébale et non Décébale, ce nom étant, suivant plusieurs érudits, un appellatif comme Pharaon ou Brennus » (S. Reinach, *Colonne Trajane*, p. 30, note 1.

couleur locale dont nous parlions plus haut. Grâce à une scrupuleuse fidélité d'observation, à cet art de rendre jusqu'aux plus petites choses, les scènes se recomposent sous nos yeux, telles qu'elles furent dans la réalité; les personnages se dressent à nouveau devant nous dans la vérité pittoresque, expressive, de leur costume, de leur attitude, de leur physionomie. Si nous rétablissons par la pensée la couleur qui a disparu, mais qui certainement, autrefois, était répandue sur les reliefs pour les faire ressortir et en souligner les détails, nous estimerons alors le monument à sa véritable valeur; nous jugerons à quel degré de vie intense il atteignait, et si jamais œuvre d'art antique s'est substituée à la réalité pour en donner l'illusion, nous reconnaîtrons que ce fut celle-là.

§ 5

Avant de quitter les édifices triomphaux de l'époque de Trajan, il faut encore jeter au moins un regard sur un monument, non pas récemment déblayé, — il s'étalait au grand jour, — mais signalé depuis quelques années seulement à l'attention des archéologues. Ce monument, les indigènes de la Dobroudja l'appellent de deux mots turcs, Adam-Klissi, ou l'Eglise de l'homme. Les sculptures en sont grossières, et pourtant mieux que beaucoup d'autres plus soignés, par les circonstances de sa construction et le lieu où il a été élevé, il permet de mesurer la force d'expansion et la puissance du peuple romain[1].

C'est une tour isolée sur une colline, dominant au loin l'immense plaine stérile, à 20 kilomètres du Danube, à 50 kilomètres de la mer Noire. Une des villes les plus rapprochées sur la côte est Küstendje, l'ancienne Tomes, le triste lieu d'exil d'Ovide, si connu par les lamentations du poète. La

[1] *Das Monument von Adam-Klissi, Tropæum Trajani, unter Mitwirkung von O. Benndorf und G. Niemann herausgegeben*, von G. Tocilesco, Wien, 1895; — *Intermezzi, Kunstgeschichtliche Studien*, von A. Furtwängler, Leipzig und Berlin, 1896, p. 49: *das Monument von Adam-Klissi und die ältesten Darstellungen von Germanen;* — Petersen, dans les *Römische Mittheilungen*, t. XI, 1896, p. 104 et suiv., 302 et suiv.; — O. Benndorf, dans les *arch.-epigr. Mittheil. aus Œsterreich-Ungarn*, 1896, XIX, 2. — Ajoutons dans la *Gazette des Beaux-Arts* (août 1895, p. 164) un compte rendu de l'ouvrage de MM. Tocilesco et Benndorf par M. Salomon Reinach.



tour est en ruines; les revêtements sont tombés; il ne reste que le noyau, formé d'un mélange de pierres et de chaux. A son pied gisent de grands blocs, fragments de colonnes et de reliefs. Mais, toute mutilée qu'elle est, au milieu de ces solitudes, elle a grand air. Seule la difficulté de l'aborder l'avait protégée jusqu'à ce jour contre les recherches des savants. Dès 1837 cependant, des officiers prussiens, envoyés par Frédéric-Guillaume III au sultan Mahmoud II pour instruire les troupes turques, l'avaient rencontrée dans leur voyage et remarquée ; et un Danois, celui qui devait être le feld-maréchal de Moltke, dans une lettre écrite de Varna, en donnait une description intéressante. Mais, jusqu'en 1878, rien ne fut tenté pour la faire connaître davantage ; elle resta perdue dans son désert. Après la guerre turco-russe et le traité de San-Stefano, quand la Dobroudja eût été cédée à la Roumanie, M. Tocilesco, directeur du musée de Bucharest, curieux, comme de juste, des antiquités nationales, fut attiré par ces ruines, qui se trouvaient maintenant sur le sol de son pays. Il les étudia attentivement, fit le relevé des sculptures, et, avec l'aide de l'architecte Niemann, essaya de reconstituer l'ensemble (fig. 12).

Les sculptures étaient de trois sortes[1] : des fragments d'un trophée colossal, débris de cuirasse, d'armes, de statues ; des personnages en relief décorant les intervalles de créneaux ; des scènes, en relief également, sculptées sur des plaques formant métopes. Ces trois sortes de sculptures, une fois bien distinguées, MM. Tocilesco et Niemann ont abouti à la restauration suivante, qui est des plus vraisemblables. Le monument comprenait une masse compacte, cylindrique, de 20 mètres de haut et de 25 à 27 mètres de diamètre, très semblable d'aspect au mausolée d'Hadrien. Cette masse avait un revêtement de pierre dont le haut portait une décoration de reliefs formée d'abord des métopes, puis, au dessus, des figures de créneaux. Elle-même était, à son sommet, arrondie en coupole et surmontée en son centre d'un trophée gigantesque de 5^{m},40, à la base duquel prenaient place les groupes de statues[2]. Une

[1] Tocilesco-Benndorf, p. 42 et suiv.

[2] Ce dernier motif est ce qui donne à l'œuvre totale sa signification ; c'est un trophée, un monument de victoire. Aussi le municipe, que Trajan fonda dans les environs, reçut-il du monument le nom de *Tropaeum*, peut-être celui de *Tropaeum Traiani* (voir la discussion entre Furtwängler, *Intermezzi*, p. 53-54, et Benndorf, *Mitth. aus Œsterr.*, p. 4, note 5).—C'était l'agrandissement, la transformation du

inscription dont les fragments les plus importants ont été trouvés au sommet de la ruine même, montre que la construction fut ordonnée par l'empereur Trajan; l'année 109 est la date de la dédicace [1]. Les figures des créneaux représentent des Barbares enchaînés; les reliefs des métopes, des scènes de batailles, des ennemis terrassés ou faits prisonniers, des familles ennemies, femmes et enfants implorant le vainqueur.

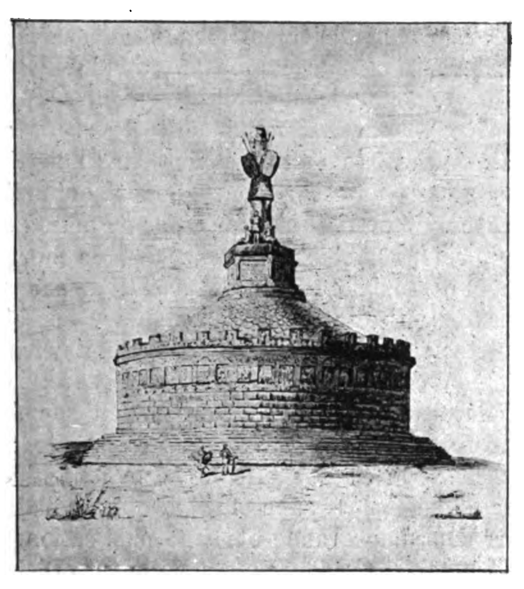


FIG. 12. — Monument d'Adam-Klissi.
(Restauration de Niemann.)

Il n'en fallait pas davantage à M. Tocilesco pour qu'il y vît un souvenir des guerres contre les Daces et comme une première épreuve, beaucoup moins développée et surtout beaucoup plus

trophée primitif, lequel n'était qu'une simple tige plantée dans un tertre et où étaient fixées les dépouilles des vaincus. Il y avait eu déjà des trophées monumentaux, ceux de Pompée dans les Pyrénées, d'Auguste dans les Alpes, de Drusus et de Germanicus sur l'Elbe et le Weser (Benndorf, *ouvr cité*, p. 127 suiv. ; Furtwängler, *ouvr. cité*, p. 58); mais jamais ils n'avaient pris d'aussi colossales proportions. M. Petersen montre du reste que ces trophées antérieurs de l'époque d'Auguste différaient pour la forme de celui de la Dobroudja (*Röm. Mitth.*, XI, 1896, p. 305-306).

[1] Sur l'inscription, voir Tocilesco-Benndorf, p. 103 ; Petersen, *article cité*, p. 307 et suiv.

grossière, de la colonne Trajane: chance deux fois heureuse que le monument parlât de Trajan, le héros populaire de la Roumanie, et du Trajan des guerres daciques, c'est-à-dire des campagnes qui eurent pour conséquence la fondation de la nationalité roumaine. Ce fut une œuvre merveilleuse de colonisation qui fut entreprise alors et exécutée. Des habitants furent appelés de toutes les parties de l'Empire dans le pays nouvellement conquis; ils le cultivèrent, en exploitèrent les mines et le latinisèrent; l'élément indigène fut assimilé, absorbé. Jamais transformation d'un peuple ne fut plus rapide ni plus complète. La Roumanie lui doit tout ce qu'elle est, et elle en a gardé jusqu'à ce jour une individualité persistante; en dépit de toutes les invasions qu'elle a subies dans l'histoire, malgré les peuples de race différente dont elle est entourée, elle est restée la Roumanie ou la terre Romaine; au milieu des nations slaves, elle forme, semblable à un îlot dans la mer, une singulière enclave obstinément latine[1]. N'était-il pas naturel que Trajan, fier des résultats de sa conquête, les eût, sur les lieux mêmes, célébrés dans quelque monument triomphal?

Non seulement cette opinion devait *à priori* séduire le patriotisme roumain, mais l'examen du monument semblait encore, nous l'avons vu, la rendre légitime; et M. Tocilesco, croyant pouvoir accorder son sentiment national et les exigences de la science, la développait avec la savante collaboration de M. Benndorf dans une grande et belle publication. Elle a été attaquée néanmoins, si séduisante qu'elle fût. D'abord par un archéologue ingénieux et subtil; M. Furtwängler prétendit, avec son intransigeance accoutumée, que le monument n'avait rien de commun avec les guerres daciques et la colonne Trajane, rien de commun même avec aucun épisode du règne de Trajan, que l'on faisait absolument fausse route, et que c'est à près de cent quarante ans en arrière, pour trouver la vérité, qu'il fallait remonter, jusqu'au principat d'Auguste et à l'année 29 avant Jésus-Christ. A cette date en effet Marcus Licinius Crassus fut envoyé, dit-il, sur le Bas-Danube et « soumit une fois pour toutes à la domination romaine les sauvages Bastarnes et les peuplades thraces de la rive droite du fleuve[2] ». Ce sont ces victoires sur les Bastarnes qui seraient représentées sur le

[1] Duruy, *Histoire des Romains*, IV, p. 758.
[2] Furtwängler, *Intermezzi*, p. 58.

trophée d'Adam-Klissi. Nous ne nous arrêterons pas à réfuter ces surprenantes conclusions; elles l'ont été du reste par M. Benndorf dans une brochure et par M. Petersen dans un article des *Römische Mittheilungen*[1].

Mais M. Petersen, d'autre part, tout en rejetant la démonstration de M. Furtwängler, n'est pas entièrement de l'avis de MM. Tocilesco et Benndorf. Ce qui le frappe, ce sont les différences qui existent entre le trophée et la colonne Trajane. Celle-ci racontait toute la campagne contre les Daces avec la série des épisodes qui la composent; les reliefs d'Adam-Klissi, comme le prouve une inscription découverte dans le voisinage[2], se rapportent tous à un même épisode et à une seule bataille. Cette bataille elle-même, qui a dû être importante, puisqu'un édifice aussi majestueux a été élevé pour en conserver le souvenir, n'est reproduite dans aucun des tableaux de la colonne. L'armement des légionnaires n'est pas exactement semblable sur les deux monuments; sur le trophée de la Dobroudja, il révèle un état un peu antérieur. Sur ce même trophée encore les Romains sont tous uniformément rasés; quelques-uns sur la colonne portent déjà leur barbe : or ce changement de coutume n'eut lieu qu'aux approches du règne d'Hadrien. Enfin les Barbares d'Adam-Klissi, ceux au moins qui apparaissent comme les principaux adversaires des Romains, ne sont pas des Daces. Quand il s'agit de reliefs souvent si mal conservés, toujours si rudes d'exécution, peut-on dire qu'ils n'aient pas le même type? A coup sûr ils n'ont ni le même costume, ni le même genre d'épées, ni surtout la même coiffure : ils ramènent leurs cheveux sur le côté droit où ils les nouent, et ceci est une mode de certaines peuplades germaines[3]. Puisqu'il s'agit d'une autre race de Barbares, il s'agit donc d'une autre lutte que Trajan eut à soutenir. Les textes ne la mentionnent pas; mais nous savons que la première année de son règne, dans l'hiver qui suivit la

[1] Benndorf, *Arch.-epigr. Milth. aus Œsterr.*, XIX, 2, 1896; Petersen, *Röm. Mittheil.*, XI, 1896, p. 302 et suivantes. — On y voit, sans parler d'autres objections très fortes, avec quelle facilité M. Furtwängler écarte tout ce qui gêne ou détruit son système. Rencontre-t-il, par exemple, une inscription portant le nom de Trajan et qui sémble bien désigner ce prince comme l'auteur du monument, il déclare que l'inscription n'appartient pas à l'édifice. Mais on lui dit qu'elle provient en partie de l'édifice lui-même : il n'a souci de la provenance.

[2] Benndorf, *art. cité*, p. 12; Petersen, *art. cité*, p. 104 et 311.

[3] Tacite, *Mœurs des Germains*, 38.



mort de Nerva (98-99), il se transporta sur le Danube pour y réprimer des troubles, visiter les cantonnements des légions, faire les préparatifs de la grande guerre qu'il méditait contre les Daces. Qui empêche de croire que la bataille retracée sur les reliefs d'Adam-Klissi se rattache à cette période mal connue? Avant de franchir le fleuve, Trajan dut s'occuper d'abord de pacifier les pays cisdanubiens et chercher à rendre sûre la frontière qu'il laissait derrière lui. Il aura trouvé de la résistance, livré combat aux Bastarnes, aux Rhoxolans, à ces peuples de la rive gauche toujours prêts à passer le Danube, et c'est de cette victoire décisive que Trajan et ses soldats auront voulu laisser, quelques années plus tard, sur le sol conquis et soumis, un témoignage impérissable. Ainsi, pour M. Petersen, dont nous sommes disposé à suivre l'opinion, Adam-Klissi, antérieur de quatre ans par la date de la dédicace à la colonne Trajane, rappellerait également des faits antérieurs aux guerres daciques. Mais l'essentiel pour nous, c'est que l'attribution en soit maintenue contre M. Furtwängler à l'époque de Trajan, et elle semble l'être définitivement.

Les sculptures, disions-nous, sont grossières; elles trahissent une pauvreté et une inexpérience d'enfants. Au premier abord, on se refuserait à les croire contemporaines de la colonne Trajane. Et cependant, si l'on y réfléchit, était-il possible qu'elles fussent bien supérieures à ce qu'elles sont? Les légionnaires pouvaient faire d'adroits maçons, non des artistes capables d'exécuter des reliefs. Passer de la colonne du forum de Trajan au trophée de la Dobroudja, c'est passer de la capitale du monde à un petit coin désert d'une province reculée et de sculpteurs de mérite, les premiers de leur temps, à d'obscurs soldats, ouvriers improvisés, plus exercés à manier leurs armes que le ciseau. Ce n'est donc pas leur qualité qui recommandait ces reliefs à notre attention. Mais, à travers cette gaucherie de la forme, ce qu'il est curieux de constater, c'est que la recherche du détail vrai et le goût de l'exactitude dont nous louions les auteurs de la colonne sont conservés ici autant que l'a permis l'habileté de la main. La coiffure et le costume des Barbares, l'armement des Romains sont rendus avec assez de précision pour qu'on les reconnaisse, pour qu'on essaye même, d'après ces particularités, de fixer l'âge du monument. Puis, quelle que soit l'opinion qu'on adopte pour l'interprétation des reliefs, Adam-Klissi n'en reste pas moins de toutes

manières en relation étroite avec la colonne Trajane. Il est mieux qu'une faible et stérile répétition de celle-ci : il en est le complément nécessaire, il est la préparation aux grandes expéditions de Dacie, l'introduction à cette guerre, historique et logique; et les deux monuments aujourd'hui sont inséparables.

Un dernier intérêt enfin s'y attache, d'ordre plus général; je le signalais plus haut. Elevé par des soldats, œuvre éminemment populaire, ce trophée est l'expresssion directe, spontanée, du génie romain dans ce qu'il a de plus profond. D'instinct, le peuple a fait grand, majestueux, puissant. Et en quel lieu a-t-il construit son trophée? Aux limites extrêmes de l'Empire, au milieu de plaines arides et désolées, comme un défi aux Barbares et à la nature. Il a voulu attester avec force sa prise de possession du pays, rappeler à ces nations, en fixant parmi elles ce témoignage éternel de leur défaite et de sa force, que nulles solitudes n'étaient capables de les protéger. C'est une des choses qui étonnent et confondent le plus l'imagination que de voir, jusque dans des lieux en apparence inaccessibles, cette domination romaine s'affirmant, se précisant aux yeux, se rendant concrète, palpable, et d'autant plus redoutée, par ces gigantesques monuments de pierre. Comme en d'autres régions les arcs de triomphe bâtis sur les confins du désert, sentinelles avancées du monde civilisé, Adam-Klissi, dressé dans la sauvage Dobroudja, nous apporte, lui aussi, une preuve, preuve récente, hier encore inconnue, de l'ineffaçable empreinte dont ces prodigieux conquérants, dans tous les pays qu'ils traversaient, ont marqué leur passage.

CHAPITRE III

LA PÉRIODE DE DÉCADENCE

I. Les monuments du temps d'Hadrien. — II. Les monuments du temps de Marc-Aurèle. — La colonne Aurélienne. — Conclusion.

Nous avons reconnu dans la colonne de Trajan, qui appartient aux dernières années du règne, l'apogée du style historique. Non pas que sa décoration de reliefs, comme beauté d'exécution et valeur artistique, soit supérieure ou même égale à celle de l'arc de Titus; mais de l'une à l'autre les caractères du genre se sont développés et sont arrivés à leur expression parfaite. Le sommet atteint, il ne restait plus qu'à descendre : on ne se maintient pas longtemps sur les hauteurs. Toutefois, avant d'en venir à l'époque de Marc-Aurèle, qui marque le commencement de la décadence, nous trouvons sous Hadrien un temps d'arrêt et même un retour au passé dont il nous faut dire quelques mots.

I

Hadrien aimait beaucoup les arts; c'était chez lui une passion. Mais, Romain par ses qualités d'administrateur, son incroyable activité, sa fermeté, sa vigilance, il était Grec dans ses goûts, uniquement Grec; il ne comprenait que la littérature et les arts qui avaient fleuri sous le ciel privilégié de l'Hellade. Curieux des belles choses et des beaux souvenirs,

ce voyageur infatigable, qui parcourut le monde, n'avait aucun plaisir plus grand que de revenir dans le pays de Démosthène et de Ménandre, de Phidias, de Praxitèle et de Lysippe. Ce n'est pas assez de dire qu'il était Grec ; sa délicatesse était plus exclusive : il était Athénien. Athènes était pour lui la Grèce de la Grèce[1]. Il présidait les jeux comme agonothète, les fêtes de Bacchus comme archonte avec le costume de sa charge ; il se faisait initier aux mystères d'Eleusis. Combien Rome, au retour, devait lui paraître barbare, et son art grossier ! On produisit beaucoup sous son règne, mais ce furent des imitations ou des copies des chefs-d'œuvre helléniques. Si cette influence de la Grèce, par un redoublement d'admiration pour les beaux modèles, maintint dans les productions de l'époque une habileté de métier et une élégance d'exécution encore remarquables, elle ne pouvait, on le comprend, qu'éloigner d'un genre, comme la sculpture d'histoire, qui suivait des voies plus nationales et répondait à des aspirations plus proprement romaines.

Ajoutons que, l'empereur eût-il même été plus tourné vers l'art national, celui-ci n'aurait pas trouvé à son développement les conditions favorables qui lui avaient permis de prospérer sous le règne antérieur. Hadrien avait horreur de la guerre, et, quoiqu'il fût un brave soldat et qu'il eût servi avec distinction comme lieutenant de Trajan, il mit autant de soin à ne pas la faire que son prédécesseur avait été ardent à l'entreprendre. Ce qui ne l'empêcha pas de s'occuper beaucoup des légions, de les inspecter souvent dans leurs camps retranchés, de veiller à la discipline, de fortifier les frontières ; mais, s'il entretenait ses armées, c'était avec l'espoir de ne pas s'en servir ; il pratiquait l'adage : *si vis pacem, para bellum*. Et en effet son règne se passa dans la paix ; avec lui l'Empire connut une tranquillité profonde et fut heureux, aussi heureux qu'on peut l'être. « Quand la gloire des princes, dit un historien moderne, se mesurera au bonheur qu'ils ont donné à leurs sujets, Hadrien sera le premier des empereurs romains[2]. » La sculpture pouvait donc célébrer en lui, comme le firent les médailles des différentes villes, l'auteur de la prospérité publique et le bienfaiteur du monde. Il n'en est pas moins vrai que c'est des

[1] Ἑλλάδος Ἑλλὰς Ἀθῆναι (Epitaphe d'Euripide attribuée à Thucydide, *Vie anonyme d'Euripide*).
[2] Duruy, *Hist. des Romains*, t. V, p. 148.

exploits militaires que le bas-relief historique s'inspire le plus volontiers ; Hadrien, ne lui fournissant aucune campagne ni aucune victoire, lui enlevait sa matière la plus riche ou du moins la plus éclatante.

Aussi les œuvres que nous avons à retenir de son règne sont très peu nombreuses. Encore n'y a-t-il pas longtemps qu'elles lui sont attribuées. Comme toutes celles dont l'origine était sûre appartenaient à l'époque précédente ou à l'époque suivante, aucune à l'époque d'Hadrien, et qu'on savait d'autre part le dédain affiché par cet empereur pour l'art de son pays, le premier mouvement, très naturel, avait été de supposer plus âgés ou plus jeunes que lui les reliefs historiques dont l'origine était incertaine et de les mettre au compte ou de son prédécesseur ou de son successeur, de Trajan ou de Marc-Aurèle. Les restaurateurs venant ensuite obéirent au même sentiment, donnèrent à quelque tête mutilée les traits de l'un ou l'autre de ces deux princes, et la méprise se perpétua, consacrée par ces restaurations.

C'est ainsi que Thorwaldsen, chargé de compléter un grand et beau relief du Latran où des licteurs escortent un empereur, avait figuré Trajan comme le personnage principal de la scène. M. Petersen (dont le nom revient souvent dans toutes ces discussions relatives aux monuments de l'Empire), a songé à rapprocher du fragment en question un autre fragment conservé au musée des Thermes de Dioclétien, qui s'adapte au premier avec une merveilleuse exactitude et se trouve être la partie supérieure du bas-relief tout entier[1]. Or, cet autre morceau représente le haut d'un temple, que l'on peut identifier par la décoration de son fronton et le nombre de ses colonnes : c'est le fameux temple de Vénus et de Rome construit en 135 par Hadrien et que nous font connaître des médailles[2]. Il est difficile de préciser la solennité dont le bas-relief devait garder le souvenir. Ce ne peut être une solennité religieuse, ni un sacrifice, ni une pompe triomphale, puisque les personnages ne portent aucune couronne sur la tête. Est-ce la remise du temple nouvellement terminé au sénat et au peuple romain ? Une chose est certaine : il ne s'agit pas ici de Trajan. Mais on est surpris alors de voir à quel point se sont

[1] *Römische Mittheilungen*, X, 1895, p. 244-251, pl. V.
[2] Cohen, *Monnaies impériales*, 2e édition, II, p. 223-224.

conservés les caractères de l'art antérieur : visages tous rasés (sauf la figure de gauche, dont la barbe est coupée ras), yeux traités sans pupilles, cheveux ramenés sur le front et séparés seulement par devant. L'on comprend qu'avant d'avoir connu le morceau complémentaire on ait, sans hésitation aucune, rapporté le monument à l'époque Trajane. Aujourd'hui même, n'était la surprenante et indéniable correspondance des deux fragments, on serait tenté d'hésiter.

L'opinion générale voulait encore qu'un autre bas-relief, encastré dans l'escalier du Palais des Conservateurs au Capitole et montrant un empereur reçu devant un arc par la déesse Rome[1], appartînt cette fois au temps de Marc-Aurèle. Après avoir vieilli l'œuvre précédente, on rajeunissait celle-ci. On avait tort de nouveau : restituons-la, comme la première, à l'empereur Hadrien, et avec moins de scrupules; car les différences sont sensibles entre elles et les monuments qui datent certainement de l'époque de Marc-Aurèle. Le style est plus large, la composition moins serrée, l'exécution plus simple; la barbe et les cheveux n'ont pas encore ces frisures savantes des derniers Antonins aux boucles nombreuses et compliquées. Il y a même un vieux Romain qui est représenté sans barbe; détail inadmissible pour le règne de Marc-Aurèle, acceptable pour le règne d'Hadrien, qui est, à cet égard, une époque de transition. Les citoyens d'un certain âge, qui avaient connu d'abord sous Trajan l'habitude de se raser, devaient demeurer souvent fidèles à cette mode de l'ancien temps. La présence du personnage imberbe est donc une nouvelle preuve que le bas-relief remonte au moins au temps d'Hadrien, et c'est la tête de ce prince, non celle de Marc-Aurèle, comme l'a fait le restaurateur, qu'il faut placer sur les épaules de la figure impériale debout au premier plan.

Deux reliefs se font aussi pendant l'un à l'autre dans l'escalier de ce musée[2], comme ils se faisaient pendant autrefois sur un même monument : les dimensions, le style, la provenance sont identiques. Ils ornaient un arc situé près de l'église actuelle San Lorenzo in Lucina et appelé au moyen âge l'« arco di Portogallo », à cause des ambassadeurs portugais qui habitaient dans

[1] Ou par la déesse du courage viril, la *Virtus*. Cf. ce qui a été dit à propos de l'arc de Titus, p. 126, note 2.
[2] Helbig-Toutain, *Guide*, I, n°s 549 et 550.

le voisinage le palais Ottoboni. L'un représente l'apothéose d'une impératrice, qu'une femme ailée, au-dessus des flammes du bûcher, emporte vers l'Olympe ; l'autre, la proclamation d'un décret impérial. Sur le premier le visage de l'empereur est conservé, et il fallait être aveuglé par la prévention pour y avoir vu si longtemps les traits d'Antonin ou de Marc-Aurèle ; c'est au contraire, très nettement reconnaissable, le profil d'Hadrien ; il assiste à l'apothéose soit de Plotine, sa mère adoptive, soit de Sabine, son épouse. Puisque les deux fragments appartiennent au même ensemble, ce sera donc Hadrien aussi qui, sur le second relief, debout à la tribune, proclame au peuple un édit ; la tête actuelle est moderne et a été mal restaurée[1].

Au point de vue du développement du genre historique, et comparées à la colonne Trajane, toutes ces sculptures sont loin de nous donner la même impression de scrupuleuse exactitude et de vigoureux réalisme. Sans doute la part de vérité y est grande encore ; le relief conserve parfois jusqu'à trois plans ; le fond demeure pittoresque avec l'architecture de ses temples ou de ses arcs ; certaines physionomies sont bien individuelles, notamment celle de l'homme âgé et presque chauve, au visage imberbe, dont nous avons parlé plus haut ; à chaque fois aussi la tête de l'empereur devait être un portrait ; enfin non seulement les cheveux et la barbe, mais d'autres détails encore, comme la toge des citoyens, les faisceaux des licteurs, les étendards des soldats, sont fidèlement rendus. Néanmoins ce n'est plus la foule de l'arc de Bénévent se pressant aux fêtes solennelles ; les personnages sont moins nombreux ; si la composition a plus d'air, la scène est moins réelle. De plus, parmi ces personnages, une moitié se compose d'allégories ou de divinités ; Jupiter, la déesse Rome, le Campus Martius, d'autres jeunes dieux personnifiant des quartiers de la ville, des femmes ailées prennent place sur les reliefs. Des figures tout idéales à côté de portraits, nous avions constaté ce même singulier mélange dans les œuvres du premier siècle de l'Empire ; mais le changement jusqu'à la colonne Trajane avait précisément consisté à restreindre l'élément allégorique, contraire à ce besoin de

[1] On a voulu rapporter à l'Arco di Portogallo un troisième bas-relief qui est actuellement au musée Torlonia ; mais il représente Lucius Verus et non Hadrien. Voir Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, III, n° 3526.



vérité qui fait le fond du génie romain et le fond de la sculpture historique.

Toutefois nous assistons peut-être à un simple recul momentané, comme l'histoire du genre nous en a déjà présenté. Celui-ci était dû surtout au goût personnel d'un empereur ; il pouvait cesser avec lui. Il était du reste peu à craindre que la sculpture historique abandonnât définitivement le principe suivant lequel elle s'était constituée, et l'idéalisme grec, sous la forme de l'allégorie, aurait toujours trouvé dans le tempérament national, foncièrement réaliste, un contrepoids salutaire. Il y avait pour ce bas-relief une autre cause de mort : l'exagération même de son principe. Il s'était développé en essayant de lutter avec la peinture, de lui emprunter ses ressources et, par l'importance donnée à l'élément pittoresque, d'atteindre à un effet de vérité aussi complet ; mais à force de vouloir se confondre avec elle, il cessait d'être lui-même, perdait son caractère et sa valeur plastiques pour devenir un dessin tracé sur la pierre, et ainsi, en poussant à l'excès cela même qui l'avait fait naître et grandir, il n'avait travaillé qu'à une chose, sa propre destruction.

II

Nous allons le voir avec les monuments de l'époque qui s'ouvre. Cependant la décadence ne devient tout à fait sensible que sur les reliefs de la colonne de Marc-Aurèle, qui appartient aux dernières années du règne, si même le monument fut commencé avant la mort du prince. Jusque-là, nous retrouvons, en somme, les caractères généraux des bas-reliefs de Trajan. C'est l'exécution surtout qui diffère ; de jour en jour, elle se gâte. Le génie grec, interprète des conceptions romaines, avait encore, sous Trajan et sous Hadrien, maintenu l'art à un niveau élevé ; à mesure que cette influence diminue, peu à peu disparaissent les qualités de simplicité, de noblesse, d'élégance, en attendant que l'incorrection se montre et bientôt la barbarie des formes.

Nous avons réagi plus haut contre l'opinion répandue que, pour décorer son arc de la Voie triomphale, Constantin avait été prendre toutes ses sculptures à un même arc du forum de

Trajan, et nous avons établi, à propos de la bataille contre les Daces, que d'autres monuments que des arcs avaient été dépouillés. Voici plus : non seulement les édifices du temps de Trajan, mais ceux d'autres époques encore ont été mis à contribution ; et par exemple les huit reliefs placés sur les grands côtés de l'attique datent du règne de Marc-Aurèle[1]. Bellori a prétendu y reconnaître des faits de la vie de Trajan et, après lui, tous les archéologues, à l'exception de Zoega, ont professé le même avis. Regardons à notre tour ces reliefs. Les sujets eux-mêmes, *suovetaurilia*, allocutions aux troupes, entrée solennelle dans Rome, supplications de prisonniers, sont trop communs pour prouver quelque chose ; il y a évidemment des scènes semblables dans la carrière de Trajan[2], mais il y en a tout aussi bien dans celle de Marc-Aurèle. La forme des cadres nous donnera déjà une meilleure indication ; ces rectangles, beaucoup plus hauts que larges, n'ont pas leurs analogues dans ce que nous avons conservé de l'art de Trajan ; ils rappellent au contraire certains reliefs du Palais des Conservateurs qu'on restitue avec certitude à l'époque antonine. En outre l'invention et la composition sont très inférieures à ce qu'elles étaient à l'époque précédente. Rien de la variété des scènes de la colonne Trajane : sur huit tableaux, quatre montrent l'empereur dans la même attitude, s'adressant à ses soldats du haut de son tribunal. Rencontre-t-on quelque motif plus heureux, il n'est pas original ; l'enfant à cheval sur les épaules de son père est emprunté à l'arc de Bénévent. Partout l'imitation des modèles plus anciens, surtout des bas-reliefs de Trajan, est manifeste. Enfin l'exécution ne permet pas de confondre les deux époques ; les draperies, la barbe et les cheveux sont travaillés au trépan : c'est déjà l'emploi de ces procédés mécaniques qui seront si funestes à l'art. Je relèverais encore quelques différences de détail, la décoration des étendards par exemple ; il me suffit d'insister sur le point essentiel : toutes les figures d'hommes, soldats, officiers, amis de l'empereur, sont barbues. Il n'y aurait donc aucune hésitation à rapporter les reliefs aux Antonins, si la figure principale, celle du prince, n'était pas les huit fois représentée imberbe ; mais on s'aper-

[1] Bellori, *Veteres Arcus*, pl. 47, etc. ; Rossini, *Gli archi trionfali*, pl. LXXI ; *Römische Mittheilungen*, 1890, p. 73.

[2] Voir l'arc de Bénévent, p. 140 et suiv.

çoit bientôt que les huit fois la tête a été restaurée, et, comme une pareille fréquence exclut l'idée d'un pur hasard, il faut admettre que, au temps même de Constantin où de nouveau reparut la coutume de se couper la barbe, on ne voulut pas que les sculptures enlevées aux monuments antérieurs fussent en trop violent désaccord avec les usages et les hommes de l'époque présente. On respecta les portraits de Trajan, dont le visage rasé se rapprochait de celui de Constantin; on changea au contraire les têtes barbues de Marc-Aurèle, par trop dissemblables.

C'est donc bien Marc-Aurèle qu'il faut restituer par la pensée sur les bas-reliefs rectangulaires de l'arc célèbre voisin du Colisée, Marc-Aurèle avec son front plissé, ses yeux à l'orbite saillante, aux sourcils relevés et aux paupières supérieures tombantes, sa chevelure crépue, sa barbe frisée, toute son expression naïvement étonnée, d'une douceur un peu bonasse. Ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est qu'autant les sculptures s'éloignent de la colonne Trajane, autant elles se rapprochent des reliefs encastrés dans l'escalier du Palais des Conservateurs et qui appartiennent, sans doute possible, au règne de Marc-Aurèle[1]. Les dimensions sont les mêmes; la facture est analogue. Les reliefs du Capitole représentent tantôt l'empereur à cheval recevant les supplications des vaincus, Marcomans ou Sarmates, tantôt célébrant son triomphe debout sur son char, tantôt devant le temple de Jupiter Capitolin offrant au dieu un sacrifice d'action de grâces. Ces sujets n'ont rien de bien nouveau et sont traités surtout avec un art bien médiocre. Pourtant on retrouve encore les trois plans des monuments antérieurs; les personnages, Romains ou Barbares, sont presque tous rendus d'après nature; les figures continuent par leur entassement à donner l'idée de la multitude serrée aux côtés de l'empereur; les accessoires du décor sont toujours fidèlement reproduits, et le temple du Capitole, avec son fronton, est parfaitement reconnaissable; les allégories enfin, sauf l'inévitable Victoire devant le char du triomphateur, sont restreintes et s'effacent devant l'humanité. C'est la même recherche d'exactitude qu'à l'époque de Trajan, le même réalisme de bon aloi et contenu encore dans de certaines limites.

[1] Bartoli-Bellori, *Admiranda*, pl. VII-IX; *Römische Mittheilungen*, 1890, p. 74-76.



Je n'en dirai plus autant de la colonne Aurélienne[1]. Cette fois, grossièreté d'exécution, exagération de la tendance réaliste, rien ne manque. Il est facile de constater que ces deux défauts réunis précipitent sans retour le genre historique vers sa décadence et que la décadence est rapide[2].

Quand fut élevée la colonne Aurélienne[3]? D'après le témoignage d'Aurélius Victor, la construction ne commença qu'après la mort de l'empereur, sur un décret du sénat et du peuple[4]. Elle était sans doute achevée en l'année 193, car, à cette date, un affranchi de Septime-Sévère, du nom d'Adraste, gardien du monument, demande à son maître la permission de bâtir une véritable maison à la place de la cabane provisoire où il est logé, « afin de pouvoir mieux, dit-il, s'acquitter de sa fonction[5] ». La dédicace officielle portait les noms de l'empereur et de sa femme; c'était la colonne des *divi* Marcus et Faustine et non du seul Marcus. Il faut donc supposer que la statue de l'impératrice se dressait à côté de celle du prince sur la plate-forme de l'édifice, comme Mausole et Artémise

[1] Je l'appelerai *Aurélienne*, pour éviter toute confusion, et non pas *Antonine*. Comme Antonin a eu aussi sa colonne, il est bon que les deux monuments se distinguent par deux noms différents.

[2] Je laisse de côté deux bas-reliefs de la villa Albani représentant les *Puellae Faustinianae*. A l'imitation d'Antonin, Marc-Aurèle avait créé des œuvres de secours pour les jeunes filles pauvres, auxquelles il avait donné le nom de sa femme, la seconde Faustine. Les deux bas-reliefs, conçus comme tous ceux du même genre que nous avons déjà vus, mais d'une exécution inférieure, n'apportent aucun caractère nouveau et peuvent être négligés sans inconvénient (cf. Helbig-Toutain, *Guide*, t. II, n°s 736, 737).

[3] Consulter *Archäologischer Anzeiger*, 1896, p. 2 et suiv.; Petersen, Domaszewski et Calderini, *die Marcussaüle auf Piazza Colonna in Rom*, 1 vol. de texte, 2 vol. de planches, 1896, in-folio, Munich. — J'ai passé sous silence la colonne Antonine proprement dite, élevée par Marc-Aurèle et Lucius Verus à Antonin le Pieux. Le socle seul s'en est conservé dans le jardin de la Pigna, au Vatican. Les bas-reliefs des faces latérales sont curieux, parce qu'ils reproduisent certains détails des cérémonies relatives à la consécration des empereurs (la *decursio funebris*, fantassins et cavaliers en armes courant autour du bûcher); mais ils sont bien pauvres d'invention et de style. La scène principale de l'apothéose représente l'empereur et son épouse, Faustine l'aînée, emportés tous deux sur les ailes du Génie de l'Eternité; avec cette composition symbolique, les allégories de Rome, du Campus Martius et le mélange de figures idéales et réelles, nous sommes ramenés à un bas-relief tout semblable de l'époque d'Hadrien (voir p. 179): nous ne pourrions que redire ce que nous avons dit alors.

[4] Aurelius Victor, *epit. de Caesar.*, 16. — Julius Capitolinus, dans sa vie de l'empereur Marc-Aurèle ne parle pas de la colonne.

[5] *Corpus inscript. latin.*, VI, n° 1585.

étaient réunis au sommet du fastueux tombeau qui a perpétué le souvenir du roi de Carie.

Les sculptures qui en décorent le fût ne se rapportent pas à toutes les guerres du règne, assez obscures d'ailleurs; elles ne comprennent qu'un intervalle de quatre années, pas davantage (172-fin 175), qu'on divise généralement en deux périodes : la guerre contre les Marcomans et les Quades, peuplades germaniques, la guerre contre les Sarmates et surtout les Jazyges, de race tchèque ou slave. Cette division n'est pas entièrement juste, et les choses dans la réalité ne furent pas aussi tranchées. Ces tribus étant voisines se soutenaient entre elles, et, dans la guerre contre les Sarmates, les Romains eurent encore affaire avec les Quades. L'empereur ne vint à bout ni des uns ni des autres. Toutes les fois que les Barbares se sentaient serrés de trop près ou avaient essuyé une défaite plus sérieuse, ils demandaient la paix, acceptaient les conditions imposées, quitte à violer bientôt leurs engagements et à reprendre les armes. Les Marcomans paraissent, une fois vaincus, avoir été les plus soumis ; mais les Quades et les Jazyges furent de terribles adversaires; on en jugera par ce seul détail qu'aux premiers on eut une fois à réclamer cinquante mille prisonniers et que les seconds purent en rendre le double[1]. Pendant quatorze années d'un règne qui en dura dix-neuf, Marc-Aurèle dut combattre presque sans interruption ces peuples du Danube : et ce n'est pas un spectacle sans tristesse que celui de ce grand honnête homme aux prises avec une tâche qui lui pèse, philosophe obligé de faire constamment la guerre, méditatif égaré dans l'action, et dans l'action violente ; ce ne fut pas non plus un bonheur sans mélange pour Rome d'avoir à sa tête un sage couronné et de ne trouver qu'une belle âme là où il aurait fallu la main vigoureuse d'un soldat. Antonin, par sa longue inactivité militaire, l'abandon des traditions de vigilance de son prédécesseur, son administration peut-être trop douce, avait enhardi les Barbares à se remettre en mouvement et à envahir de nouveau les frontières; Marc-Aurèle laissa à son fils cet héritage de guerres. La colonne a négligé pour sa décoration de reliefs les luttes des premières années (de 168 à 172) et celles des dernières (de 175 à 180). Elle a retenu la plus intéressante partie, la période des grands efforts, et, autant

[1] Dion, 71, 13 et 16.

qu'il est possible avec une guerre qui se passe sur des théâtres divers et dont la scène se déplace fréquemment, la période qui forme le plus un ensemble. Après avoir chassé les envahisseurs d'Illyrie et de Pannonie, l'empereur, en 172, se décide à franchir lui-même le Danube et à poursuivre l'ennemi sur son propre territoire : le passage du fleuve est le premier bas-relief du monument. En 175, les Barbares sont assez défaits et découragés pour signer une paix qui permet à Marc-Aurèle de se retourner du côté de l'Orient contre un de ses lieutenants révoltés, Avidius Cassius; les campagnes du Danube sont momentanément suspendues : là s'arrêtent les reliefs.

Que la colonne Aurélienne soit une imitation directe de la colonne Trajane, c'est ce qui saute aux yeux les moins exercés. Même forme de part et d'autre et forme assez particulière pour que l'une apparaisse nettement comme le prototype de l'autre. Non seulement même forme, mais même hauteur; chacune a 100 pieds romains[1], et de là leur nom de *columnæ centenariæ*. Même genre de décoration en spirales s'enroulant autour du fût. Même sujet de décoration ou sujet analogue : si la guerre contre les Marcomans et les Jazyges ne fut pas suivie, comme la guerre contre les Daces, de la conquête du pays et de la colonisation d'une nouvelle province, elle eut une durée à peu près équivalente ; elle fut faite aussi contre les Barbares du nord du Danube ; enfin l'empereur y avait pris également une part effective, conduisant en personne les opérations. L'idée devait venir, dans un temps où l'invention originale était morte, de glorifier Marc-Aurèle suivant la façon dont Trajan avait été glorifié.

Regardons de plus près. L'imitation n'est pas seulement générale ; elle s'étend au détail. La décoration de reliefs est coupée en deux moitiés par une figure de Victoire écrivant sur son bouclier, souvenir manifeste de la première colonne ; la figure est à demi nue, au lieu d'être vêtue comme elle l'est sur le monument de Trajan : c'est toute la différence. Le nombre des scènes qui composent l'ensemble est lui-même égal des deux côtés, à très peu de chose près, comme aussi le nombre de fois où l'empereur est représenté. Ajouterai-je que, régulièrement encore, les Romains occupent la gauche de la scène, tandis que les ennemis en occupent la droite ? De

[1] Sans compter le piédestal et la partie qui couronne le chapiteau.



pareilles coïncidences ne sauraient être l'effet du hasard [1]. Par endroits enfin l'imitation devient une copie véritable : c'est alors que l'influence du modèle éclate d'une manière irrécusable. Le début du récit, notamment, en est reproduit trait pour trait, transcrit mot pour mot. Voici tout ce que nous connaissons par la colonne Trajane, le Danube et, sur ses rives, les postes fortifiés des Romains, le retranchement de palissades, les soldats qui montent la garde ; il n'est pas jusqu'à la tête de lion sur la porte de l'une des tourelles qui ne soit scrupuleusement copiée. Voici les barques chargées d'approvisionnements, le fleuve personnifié, dans la même attitude, avec la même ceinture de rochers faisant autour de lui comme une grotte ; puis une localité semblable (ici c'est Carnuntum, là c'était Viminacium) ; puis la série des scènes identiques, le passage du Danube sur un pont de bateaux, l'allocution de l'empereur une fois le pont franchi, la purification de l'armée et le sacrifice (*lustratio*). Ailleurs encore bien d'autres motifs trahissent des emprunts non déguisés, l'empereur sur son tribunal, au milieu de ses officiers, haranguant ses troupes ou jugeant des prisonniers, les toits des huttes barbares embrasés par des torches, la manœuvre de la tortue, les personnifications atmosphériques, etc. A voir cette transcription de détails aussi minutieux, dont quelques-uns sont trop petits pour avoir été observés depuis le bas de la colonne ou seulement à quelque distance, on est amené à supposer ou que des échafaudages furent appliqués contre l'original pour permettre de l'étudier de tout près [2], ou qu'il y avait un carton de la colonne Trajane qui fut conservé et utilisé ensuite pour la colonne Aurélienne.

Imitation ou copie, ce n'est pas l'invention seule qui est faible ; l'exécution est mauvaise, et un coup d'œil jeté sur les reliefs nous donnera la mesure de la faculté artistique de l'époque. Ces reliefs ont beaucoup souffert à travers l'histoire, par suite, croit-on, de l'incendie de quelque édifice voisin ou

[1] Qu'il y ait malgré tout quelques différences entre les deux monuments, nous l'admettrons sans peine ; mais elles sont loin de frapper comme les ressemblances ; puis c'est sur les ressemblances seules que nous avons à insister ici.

[2] On pouvait, dans l'antiquité, se placer soit à l'étage supérieur de la basilique, soit aux fenêtres des deux bibliothèques, pour examiner les bas-reliefs de la colonne Trajane. Mais cela suffisait pour un examen général des sculptures, non pour une étude de détail.



des secousses d'un tremblement de terre[1]. Mais leur médiocrité actuelle n'est pas toute imputable à ces accidents des âges modernes; elle vient aussi du génie romain, médiocre exécutant quand il est laissé à lui-même, sans le secours de l'habileté grecque. Et c'est pour ce motif sans doute qu'ils ont peu attiré l'attention des artistes et des archéologues. Tandis que la colonne de Trajan était l'objet des études constantes que l'on a vues, celle de Marc-Aurèle, depuis les dessins du XVIe et du XVIIe siècle et l'ouvrage de Pietro di Sante Bartoli en 1704, n'avait inspiré jusqu'à ces derniers temps aucune espèce de travail. MM. Petersen, Domaszewski et Calderini viennent d'en donner tout récemment une grande publication, avec des photographies soignées et un texte des plus richement imprimés[2]. Publication utile, puisqu'elle nous fait mieux connaître le monument; intéressante au point de vue archéologique, lequel n'est pas celui de l'art proprement dit; mais dont le luxe cependant paraît disproportionné avec le mérite de l'œuvre publiée. On pourrait s'étonner d'une telle somptuosité, si les Allemands ne s'attachaient à la colonne pour des raisons spéciales et si, pour eux, ces anciennes représentations de Germains, intérêt archéologique mis à part, n'avaient encore un intérêt national.

Pour nous, dont les ancêtres ne figurent point parmi les guerriers des reliefs, nous avons seulement à chercher sur le monument les symptômes de la décadence prochaine. Elle devait venir de l'exagération même du principe autour duquel s'était formé et développé le genre historique. Ce principe était : faire vrai, aussi vrai que possible, et, puisque la peinture faisait plus vrai que la plastique, dérober à la peinture ses procédés. Mais encore fallait-il rester dans le possible, ne pas franchir toute limite, ni rejeter toute entrave, ni s'affranchir entièrement des conditions hors desquelles c'en est fait de la représentation plastique elle-même. Et cependant, entraîné sur la pente, le genre en arrive maintenant jusqu'à cet excès : il va tenter l'impossible — et se perdre du même coup.

La colonne de Marc-Aurèle pourrait, sur certains points, faire

[1] La colonne Trajane a mieux résisté à ces secousses, à cause de la qualité supérieure de son marbre : il venait de Paros, non de Carrare, comme celui de la colonne Aurélienne.

[2] L'ouvrage a été entrepris sous les auspices impériaux et est dédié à l'empereur Guillaume II et à l'impératrice.



illusion et donner à croire que la tendance réaliste, bien loin d'y être exagérée, n'est même pas aussi profonde que l'avait montrée la colonne de Trajan. Ainsi les arbres du paysage se répètent avec monotonie : ce sont toujours les deux ou trois mêmes espèces qui paraissent : on ne sent pas là l'observation des variétés naturelles. A plus forte raison, tentes, ponts, bateaux, se reproduisent-ils d'après un modèle qui sert une fois pour toutes. De même il y a sans doute des portraits parmi les personnages représentés, et c'est peut-être là le meilleur de la représentation. Si la physionomie de Marc-Aurèle n'est pas partout également bien venue, car des artistes divers ont travaillé aux sculptures, en général pourtant, là où elle n'a pas été abîmée par le temps, elle est ressemblante. Quelques officiers de l'escorte aussi sont aisément reconnaissables, le légat Pertinax, surtout le Syrien Claudius Pompéianus, le gendre de l'empereur, auquel son type sémite, son nez un peu recourbé, son front haut, dégarni et sillonné de rides, ses cheveux crépus sur les tempes, sa barbe épaisse et courte, donnent beaucoup de caractère. Mais ces portraits sont ceux des grands personnages, des tout premiers rôles ; descendons jusqu'à la foule, jusqu'aux acteurs secondaires seulement, nous ne retrouvons plus cette diversité si riche des physionomies particulières que nous offrait la colonne Trajane ; les combattants sont moins des individus que des types ; les Romains se distingueront surtout par leur costume et leur armement rigoureusement exacts, les Barbares par les traits généraux de la nation et de la race à laquelle ils appartiennent. Germains et Sarmates s'opposent les uns aux autres en deux groupes bien tranchés[1], et ces deux nationalités barbares réunies s'opposent nettement aussi aux Romains. Les sculpteurs ne se sont servis pour chaque peuple que d'un très petit nombre de modèles, peut-être d'un seul, qu'ils se sont bornés à répéter ; et le type de la race en ressort certainement avec plus de relief. Mais cela semble de nouveau attester une observation moins poussée et un réalisme moins exact et contredire ainsi ce que nous avancions au début.

[1] Les Germains apparaissent seuls jusqu'à la cinquième spirale de la colonne ; puis les Sarmates sont quelquefois mêlés à eux. Après la figure de la Victoire, les Sarmates alternent avec les Germains pour demeurer vers la fin les seuls adversaires des Romains. Cf. Petersen et Domaszewski, *ouvr. cité*, p. 46.



C'est qu'il faut tenir compte de la faiblesse dans l'exécution des reliefs et de la décadence générale de l'art à cette époque. Ce qui manque aux sculpteurs d'alors, ce n'est pas la volonté d'être vrais jusque dans le plus petit détail, c'est la capacité de réaliser ce désir. Leur intention est franchement réaliste, mais leur main trop gauche ne peut rendre leur intention. Reproduire uniformément le même Barbare ou le même Romain, reporter toujours le même arbre de distance en distance, cela leur est plus facile que de saisir les nuances multiples et délicates de la vie réelle, cela fait mieux les affaires de leur médiocrité. Et puis, pour exprimer la vie, il faut commencer par l'aimer, et ils ne l'aiment pas assez; il y faut un peu de ce plaisir qu'apporte le bon ouvrier à son œuvre, cette joie de produire, de créer des formes vivantes, qui animait les artistes de la colonne Trajane. Ceux de la colonne Aurélienne ne se soucient que de raconter pour raconter, satisfaits s'ils ont instruit le spectateur de ce qu'ils avaient à dire, ne cherchant pas la meilleure façon de le lui dire. De là une manière froide, sèche, abstraite et pauvre, en face de la richesse et de la plénitude des reliefs antérieurs, manière vide de toute substance, où les figures tendent au type et la représentation tout entière à une formule.

C'est donc l'infériorité de leur sens artistique et leur inhabileté qui a gêné et limité chez ces sculpteurs l'expression de leur réalisme. Car pourquoi encore, dans presque tous leurs tableaux, au lieu de placer les figures comme le veut la perspective, les unes derrière les autres, les placent-ils les unes au-dessus des autres, nous demandant d'admettre que celles de la rangée la plus haute sont les plus éloignées? Est-ce simplement pour imiter la colonne Trajane? Ils n'ont pas compris alors ce qu'ils imitaient. La colonne Trajane avait renoncé à la perspective en raison de sa forme spéciale et de sa très grande hauteur, parce que, disposées en profondeur, les figures du second plan auraient été, pour l'observateur placé au pied de l'édifice, entièrement masquées par celles du premier. Recourant au procédé inférieur de la superposition, elle avait voulu au moins en avoir les avantages, c'est-à-dire faire clairement apercevoir, depuis le bas, toutes les parties du relief; aussi avait-elle évité qu'aucune d'elles fût en trop forte saillie. Les sculpteurs de Marc-Aurèle ont donné au contraire à leurs personnages un relief des plus vigoureux, presque l'épaisseur

de la ronde bosse; ils retombent dans l'inconvénient provenant de l'élévation de la colonne, auquel leurs devanciers avaient tâché d'échapper: cette maladroite saillie des figures masque ou obscurcit tout ce qui les entoure. De plus, la colonne Trajane s'était contentée de montrer ses personnages ne se dépassant que de la tête, tout au plus que de la moitié du corps; elle avait soigneusement maintenu le lien entre les uns et les autres: ils appartenaient encore bien tous à la même scène. Maintenant ce sont les figures tout entières, en pied, qui sont superposées dans deux registres distincts; elles n'ont plus entre elles aucun point de contact. Concluons que si, à l'époque où nous sommes, la perspective n'est plus observée, ce n'est pas que l'on se rende compte des exigences nouvelles imposées à l'artiste par une forme nouvelle de monument, c'est seulement que la perspective est difficile à rendre et qu'il est plus commode d'étager les personnages : c'est un retour aux procédés enfantins de l'art primitif.

Mais, dès que, pour être exprimé, le réalisme ne se heurtera pas à des difficultés trop grandes d'exécution, soyons sûrs que nous le verrons reparaître, avec une sécheresse, mais aussi avec une exactitude remarquable autant qu'exagérée et funeste. Le sol sera plus fortement marqué que sur la colonne Trajane; les accidents du terrain et les détails du paysage, maisons, murailles, fleuves, rochers, seront plus nombreux. Tous ces renseignements sont nécessaires pour localiser la scène et la préciser, de même qu'ils sont nécessaires sur un plan pour permettre au voyageur de s'orienter: on ne saurait donc trop les multiplier, et ils sont multipliés en effet: les accessoires deviennent presque le principal. Sous Trajan, ils demeuraient subordonnés à l'ensemble; les voici qui rompent souvent la composition, accaparent l'attention aux dépens des personnages. Et comme le paysage n'est pas traité pour lui-même, pour l'intérêt qu'éveillent les choses de la nature, mais simplement comme indication de lieux, à titre de document géographique, il n'importe que la valeur plastique en soit mince; il suffit qu'on le comprenne. Les formes se réduisent de plus en plus à des lignes, les objets à des schémas, et de pittoresque la représentation devient uniquement topographique.

On songe, en voyant ces reliefs, à ce que seront plus tard les cartes du Moyen Age, où la configuration du terrain et les indications géographiques sont accompagnées de dessins

représentant les êtres et les choses de la régoin, animaux, hommes, maisons, monuments, etc. La colonne Aurélienne ne leur ressemble pas encore tout à fait ; les personnages y gardent une trop forte saillie pour que la décoration perde tout caractère sculptural. Mais que le relief s'aplatisse, que les accidents du terrain finissent par tout envahir, qu'au lieu de deux étages de figures il y en ait trois, quatre superposés, et la ressemblance avec les dessins dont nous parlons sera complète. C'est justement ce qui arrive moins de vingt ans plus tard : les reliefs de l'arc de Septime-Sévère ne sont pas autre chose qu'un plan tracé sur la pierre.

Nous n'avons pas à descendre plus bas dans l'histoire de l'Empire ; nous n'y trouverions désormais qu'une odieuse barbarie de formes, chaque jour grandissante. Si la rudesse des primitifs, qui n'est que l'imperfection de l'enfance, mérite toute notre attention, devant la grossièreté qui n'est que l'impuissance d'un art vieilli, il faut passer sans s'arrêter. Au reste, l'évolution dont nous suivions la marche est maintenant terminée, et le bas-relief historique est arrivé au bout de sa carrière. Il s'était détaché des autres genres de sculpture en se rapprochant de la peinture. Chaque pas fait dans la voie nouvelle l'en avait de plus en plus rapproché, et la loi de son développement était de tendre à se confondre avec elle ; mais du même coup il s'était acheminé vers sa fin. Du jour en effet où la fusion est achevée, il n'a plus d'existence propre. Quand, sur l'arc de Septime-Sévère, il est traité suivant tous les procédés des arts du dessin, c'en est fait de lui ; il ne compte plus ; il est devenu autre chose : parti de la sculpture, il est allé s'anéantir dans la peinture.

LIVRE TROISIÈME

LES ORIGINES

13

LIVRE TROISIÈME

LES ORIGINES

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE D'HISTOIRE DE L'ÉPOQUE RÉPUBLICAINE

I. Les peintures triomphales. — II. Une fresque de l'Esquilin. — III. Influence de cette peinture d'histoire sur le bas-relief historique de l'Empire.

Nous voici ramené à la question que nous posions au début de cette étude : Quelle est la valeur originale du bas-relief romain ? Par l'examen que nous avons fait des monuments eux-mêmes, nous connaissons au juste les éléments qui le constituent ; mais ces éléments, les tire-t-il de son fonds ou les emprunte-t-il au dehors ? Nous savons déjà qu'il ne craint pas de violer les lois qui lui sont imposées, qu'au lieu de demeurer avant tout sculptural, il supprime hardiment toute limite entre les genres et prétend rivaliser avec la peinture. Une conclusion alors se présente : c'est que ce relief n'a peut-être fait qu'imiter des peintures de batailles déjà existantes et transporter sur la pierre et le marbre des procédés de style et de composition appliqués dans des tableaux antérieurs peints sur muraille ou sur bois. Supposé, — le relief historique ne datant que de l'Empire, — qu'il existât sous la République une peinture historique, celui-là ne serait-il pas le développement naturel ou la continuation de celle-ci? Telle est l'opinion de Philippi dans son mémoire sur les Reliefs triomphaux[1] et de M. Helbig dans ses Recherches sur la peinture murale de Campanie[2].

[1] Philippi, *ouvrage cité*, p. 256-257.
[2] Helbig, *ouvrage cité*, p. 45.

I

Il y a eu, sous la République, une peinture d'histoire assez florissante, qui se révèle à nous, par des témoignages écrits, vers le milieu du IIIe siècle avant notre ère. Faut-il même la faire commencer plus tôt, dès le temps de Fabius Pictor, et croirons-nous que les fresques, dont l'illustre patricien avait orné en l'an 304 le temple consacré à la déesse Salus, représentaient déjà quelque scène de bataille? Pline[1] et Valère Maxime[2] mentionnent simplement les peintures et leur célébrité, sans nous en dire le sujet, et Denys d'Halicarnasse, appréciant les qualités techniques de l'œuvre, se borne à vanter la correction du dessin, l'éclat et l'agrément des couleurs[3]. Mais comme le le temple avait été voué par C. Junius Bubulcus pendant la seconde guerre du Samnium[4], quelques archéologues en déduisent que la décoration devait se rapporter aux exploits de ce consul en Apulie[5]. Conséquence qui n'est nullement nécessaire. Pour ces époques, encore primitives sous le rapport de l'art, un tableau de bataille, comprenant toujours un assez grand nombre de figures, pouvait être d'une exécution trop difficile, et la médiocre habileté des artistes s'accommodait sans doute beaucoup mieux des sujets ordinaires empruntés à la mythologie hellénique ou de ces légendes troyennes qu'on voyait peintes, au dire de Quintilien[6], dans de très vieux sanctuaires de la ville. Si Fabius, au temple du Salut, avait traité des sujets vraiment nouveaux, on s'expliquerait mal que les auteurs, parlant des fresques avec éloge, se soient tus sur cette nouveauté, qui était un mérite de plus. Enfin le témoignage de Pline est décisif, et rien ne saurait aller à l'encontre[7].

[1] Pline, *Hist. nat.*, 35, 19.

[2] Valère-Maxime, VIII, 14, 6.

[3] Dans Raoul-Rochette, *Peint. ant. inéd.*, p. 276-277.

[4] Tite-Live, 9, 43, et 10, 1.

[5] Philippi, *ouvr. cité.*, p. 256; Urlichs, *Malerei in Rom vor Caesar's Dictatur*, p. 7. Ils veulent du reste voir un peu partout des tableaux de batailles et plus tard, au IIe siècle avant notre ère, parce que c'est un temple d'Hercule que Pacuvius décore sur le Forum Boarium, Urlichs déclare (p. 17) que la signification guerrière du dieu fait songer à des peintures du genre historique.

[6] Quintilien, I, 4, 16.

[7] Pline, 35, 22: « Princeps tabulam, picturam proelii,... proposuit. »

D'après lui, le premier exemple, sous la République, d'un tableau d'histoire ne remonte pas plus haut que l'année 490 de Rome (264 av. J.-C.) et que le triomphe de M'. Valerius Maximus Messala. Il est vrai que, une fois donné, l'exemple fut suivi avec empressement, et dès lors bataille gagnée, ville enlevée d'assaut, province conquise, principales opérations d'une campagne, il n'est presque aucun de leurs exploits que les généraux victorieux ne prirent l'habitude de faire peindre solennellement.

Pourquoi cet usage se développa rapidement, il n'est pas difficile de l'imaginer. Les tableaux, peints le plus souvent sur panneaux de bois mobiles, étaient promenés dans la pompe même du triomphe dont ils étaient un des ornements. Après la cérémonie, les généraux les exposaient dans la Curie ou au Forum, les suspendaient dans les temples des dieux, dispensateurs des victoires, ou peut-être les conservaient dans l'atrium de leurs maisons, à côté des archives domestiques et des masques en cire des ancêtres[1]; de toutes façons ils perpétuaient le souvenir de leurs propres hauts faits et la gloire de leur famille. Mais du même coup ils honoraient en leurs personnes le peuple tout entier, et, en lui montrant le succès de ses armes, c'était Rome aussi dont ils exaltaient la puissance. Remarquons en outre à quelle date Valérius Messala fait exécuter son tableau. C'est en l'année 264 avant notre ère, à la suite d'une brillante victoire qu'il a remportée à Messine sur les Carthaginois et leur allié, Hiéron de Syracuse. Ainsi, au moment même où s'ouvrent les guerres puniques, les plus redoutables que Rome ait eu à soutenir, apparaît un nouveau genre de peinture qui demande ses sujets à l'histoire de la patrie. Comme si l'on pressentait la grandeur de la lutte, il semble que l'on ait voulu célébrer d'une façon particulière les premiers succès obtenus, exciter l'enthousiasme national, développer l'émulation civique, apprendre au peuple à vaincre en mettant sous ses yeux des tableaux de victoire. Le panneau de la bataille de Messine, exposé dans un des côtés de la curie

[1] A vrai dire, les tableaux placés dans l'atrium et en évidence (in prima parte aedium, Valère-Maxime, V, 8, 3) paraissent avoir été plutôt les portraits en pied des triomphateurs eux-mêmes, revêtus de la toge de pourpre avec broderies d'or et debout sur leur char, que la représentation des scènes de victoire (Juvénal, 8, 3). Les textes du moins ne parlent que des portraits (Valère Maxime, V, 8, 3; Sénèque, *de Benef.*, III, 28, 2).

d'Hostilius, fut accueilli avec la plus grande faveur. Pline nous renseigne encore à cet égard : c'est à partir de Messala que la peinture trouva surtout à Rome considération et crédit[1]. Si donc les généraux n'avaient pas vu dans ces représentations de batailles un moyen de se glorifier eux-mêmes, ils y auraient encore vu un enseignement pour leurs concitoyens ; et satisfaction personnelle ou leçon à l'adresse du peuple, c'en était assez pour les engager à développer un genre dont l'utilité leur apparaissait évidente.

On n'attend pas que nous examinions longuement la suite de ces peintures. Raoul Rochette et L. Urlichs ont cité tous les textes qui s'y rapportent, et nous renvoyons le lecteur à leurs ouvrages[2]. Sachons seulement que Scipion l'Africain après la victoire de Zama[3], son frère l'Asiatique après la défaite d'Antiochus[4], Sempronius Gracchus, après la conquête de la Sardaigne[5], Paul Emile vainqueur de Persée[6], firent peindre, à l'exemple de Messala, des tableaux représentant leurs différents exploits. Les peintures, commandées par Messala et par Sempronius Gracchus, furent-elles portées en triomphe avant d'être exposées d'une façon permanente, l'une dans la Curie Hostilia, l'autre dans le temple de la Mater Matuta ? Les auteurs ne nous en disent rien ; mais comme ils mentionnent positivement le fait pour les peintures des deux Scipions et de Paul Emile, on est en droit de supposer de leur part une omission pour les autres, quand ils n'en parlent pas. Exécutées à l'occasion d'un triomphe, comment n'y auraient-elles pas figuré ? Les Romains, avec leur goût du pompeux, leur sens de l'effet et de la mise en scène, n'étaient pas gens à jamais rien négliger qui pût en quelque manière relever l'éclat d'une cérémonie et frapper les imaginations. Ces tableaux durent être certainement, au même titre que le défilé du butin et des prisonniers, un des éléments ordinaires des cortèges triomphaux.

Les personnages y étaient nécessairement fort nombreux et les accessoires du sujet très variés : localités, accidents de

[1] Pline, 35, 22 : « Dignatio praecipua Romae increvit a M'. Valerio Maxumo Messala. »

[2] Voir plus haut, p. 196, note 5.

[3] L'an 203 avant Jésus-Christ. — Appien, *Punic.*, 8, 66 : γραφαὶ τῶν γεγονότων.

[4] L'an 188. — Pline, 35, 22 : « Tabulam victoriae suae Asiaticae in Capitolio posuit. »

[5] L'an 174. — Tite-Live, 41, 28.

[6] L'an 168. — Pline, 35, 135. « Pictorem ad triumphum excolendum [petiit]. »

terrain, bâtiments, fortifications, ouvrages d'architecture de toute sorte, figuraient dans ces compositions. Le préteur L. Hostilius Mancinus, qui le premier, au siège de Carthage, avait pénétré dans la place, exposa sur le Forum un tableau où la position de la ville, ses remparts, les travaux d'attaque et de défense étaient relevés avec assez d'exactitude et les différentes phases de l'assaut reproduites avec assez de détails pour qu'un commentaire oral ne fût pas inutile[1]; debout à côté de sa peinture, il donnait complaisamment au peuple toutes les explications qu'on lui demandait. Quelques années auparavant, au triomphe de Sempronius Gracchus avait paru un tableau relatif à la conquête de la Sardaigne, où la partie topographique et descriptive était de même singulièrement développée. On y voyait un plan de l'île, dit Tite-Live, et l'image peinte de tous les combats qui s'y étaient livrés[2]. C'était un curieux mélange de géographie et de représentation historique, une carte accompagnée de ce que nous appellerions des *vues*, une sorte de géographie illustrée. Il faut supposer ou que la carte était placée au-dessus des scènes de batailles ou plutôt, comme le texte latin nous y invite, que, à l'intérieur même de la carte, dans le cadre de l'île, les batailles étaient peintes aux localités correspondantes.

Ce qui constituait aussi un élément des cérémonies triomphales, c'étaient des peintures allégoriques représentant les Villes et les Nations vaincues. Depuis le jour où, au IVe siècle, le Sicyonien Eutychidès, élève de Lysippe, avait sculpté sa statue de la ville d'Antioche, ces allégories avaient fait une rapide fortune[3]. Les artistes au service de Rome étant d'origine hellénique, on comprend qu'elles aient passé avec eux de Grèce en Italie, et, bien accueillies par un peuple qui avait le goût des abstractions et du symbolisme, elles concoururent habituellement à la célébration du triomphe. Marcellus commença; il orna son cortège d'un tableau figurant la ville de Syracuse prisonnière[4], et Fulvius Nobilior avait voulu décorer le sien avec

[1] En l'année 146. — Pline, 35, 23.

[2] Tite-Live, 41, 33.

[3] Cf. Percy Gardner, dans le *Journal of Hellenic Studies*, 1888, p. 47, *Countries and Cities in ancient Art*.

[4] Tite-Live, 26, 21 : « Cum simulacro captarum Syracusarum. » L'expression *simulacrum* pourrait faire penser à une statue et non à une peinture. Mais la valeur en est déterminée par d'autres endroits du même auteur (Tite-Live, 24, 16; 41, 33. Voir aussi Cicéron, *de Invent.*, 2, 1), où le mot *simulacrum* est

l'image d'Ambracie captive[1]. Derrière le char de Scipion l'Asiatique s'avançaient les cent trente-quatre portraits des cités qu'il avait soumises[2]. Au triomphe de Cornélius Balbus sur les Garamantes, ce fut bien autre chose encore[3]. Cette fois non seulement les villes ou les nations, mais les fleuves, les montagnes mêmes de la contrée étaient représentés sous forme allégorique et offraient aux yeux « toute une géographie de l'Afrique personnifiée[4] ». Ce n'étaient pas là des tableaux de batailles, mais c'était encore de la peinture historique, et plus tard ce fut presque la seule qui subsista.

Enfin, au dernier siècle de la République, le genre, un peu modifié, prit de plus amples proportions pour retracer en une suite de tableaux, non pas seulement les combats eux-mêmes, mais les événements postérieurs aux combats et les conséquences de la lutte[5]. A côté des grandes pages épiques consacrées au récit des succès de Rome, le peuple aimait à contempler des drames historiques où se jouait le sort des illustres vaincus et se déroulaient les émouvantes catastrophes des protagonistes. Le triomphe de Pompée, un des plus beaux qu'on eût vus, étala sous les yeux de tous, avec la défaite et la fuite de Mithridate, la mort du roi de Pont, celle de ses femmes, de ses fils et de ses filles, la ruine entière de cette puissante maison[6]. L'émotion fut encore plus vivement excitée, au triomphe de César,

rapproché de *pingi*. Il ressort, sans aucun doute possible, que Tite-Live peut l'employer dans le passage en question avec le sens de tableau peint.

[1] Tite-Live, 38, 40.

[2] Id., 37, 59. — De même au triomphe de Paul Emile (Velleius Paterculus, 1, 9).

[3] Pline, 5, 36.

[4] Raoul-Rochette, *Peint. ant. inéd.*, p. 316. — Il ne faut pas confondre ces personnifications peintes avec les statues du portique *ad Nationes*, près du théâtre de Pompée, *simulacra gentium*, qui étaient des statues de bronze (Suétone, *Néron*, 46), ou avec les bas-reliefs de la basilique de Neptune construite par Agrippa (Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 537). Ces villes et nations étaient sculptées aussi parfois en ivoire ou en bois (Quintilien, VI, 3, 7 : *eborea oppida* au triomphe de César, *lignea oppida* à celui de Fabius Maximus, quelques jours après).

[5] Il faudrait citer des tableaux comme celui que Marius, échappé de sa prison de Minturnes, dédia plus tard dans le temple de Marica, la divinité du lieu, et où il avait fait peindre toutes les circonstances de cet événement (Plutarque, *Marius*, 40) ; — celui où Sylla recevait de l'armée romaine, sous les murs de Nola, la couronne de gazon, la plus haute récompense militaire (Pline, 22, 12). Ces deux exemples prouvent qu'en dehors des cérémonies triomphales d'autres occasions s'offraient aux peintres de cultiver le genre historique ; mais elles furent sans contredit beaucoup plus rares et peuvent être considérées comme des exceptions.

[6] Appien, *Mithridat.*, 117.



lorsque défilèrent vingt tableaux retraçant les malheurs des guerres civiles et le suicide des principales victimes de ces guerres, tragédies domestiques et d'autant plus douloureuses où « Lucius Scipion, après s'être percé lui-même la poitrine, se précipitait dans la mer, où Pétréius se tuait au milieu d'un repas, où Caton, comme une bête sauvage, se déchirait les entrailles[1] ». Ces tristes spectacles soulevèrent les gémissements du peuple; mais, comme il faut toujours dans la vie que le comique côtoie le tragique, après les pleurs vinrent les huées et les éclats de rire à la vue du traître Pharnace obligé honteusement de s'enfuir[2].

II

Telle fut la peinture historique de l'époque républicaine, peinture variée dans ses sujets et sans doute aussi dans ses modes de représentation. Qu'elle ait subi l'influence de la peinture grecque, le fait est incontestable, et c'est le contraire qui surprendrait, si l'on songe que les artistes chargés d'exécuter ces tableaux étaient presque toujours des Grecs. Celui qui décora le triomphe de Paul Emile fut l'Athénien Métrodore, à la fois peintre et philosophe, envoyé par ses compatriotes en cette double qualité[3]; le philosophe devait élever les enfants du vainqueur, le peintre faire connaître aux Romains la défaite de Persée. Mais ce que nous savons pour ce triomphe, nous le supposons sans peine pour tous les autres ; dès l'année 186 en effet, quand Fulvius Nobilior était revenu de sa campagne d'Etolie, une foule d'artistes l'avaient suivi à Rome pour prendre part aux jeux qu'il donnait à cette occasion[4]; vers la même époque, la ville était remplie non seulement de grammairiens, de sophistes et de rhéteurs, mais de statuaires et de peintres helléniques. D'ailleurs, pour représenter des scènes aussi compliquées, il fallait une habileté de main dont les artistes indigènes n'auraient guère été capables. Notons enfin, si nous croyions pouvoir encore douter de cette influence, que,

[1] Appien, *Guerre civile*, 2, 101.
[2] Sur ces peintures, voir aussi P. Girard, *la Peinture antique*, p. 302-304.
[3] Pline, 35, 135.
[4] Tite-Live, 39, 22.

le premier tableau de bataille étant celui de Valérius Messala en l'an 263, le genre historique n'apparaît pas à Rome avant les guerres contre Carthage, c'est-à-dire avant le moment où l'hellénisme devient prépondérant; au contraire, à mesure que la passion pour les choses de la Grèce grandit, les peintures de triomphe se développent et se multiplient. N'est-ce là qu'une simple coïncidence? On le croira difficilement.

Non seulement donc les artistes grecs devaient être enclins à imiter les modèles de leur patrie, mais le goût des Romains de cette époque conspirait avec eux et les encourageait dans cette voie. Or, si la grande sculpture en Grèce s'est détournée jusqu'à l'époque d'Alexandre des événements réels et contemporains, il n'en a pas été de même de la peinture. Pour l'une, la mythologie est presque la source unique d'inspiration ; mais l'autre emprunte ses sujets au présent et à la vie quotidienne aussi bien qu'à la religion et à la légende; et cela de bonne heure, puisqu'en 514 déjà Boularchos avait représenté Darius traversant le Bosphore avec son armée sur le pont construit par Mandroclès[1]. Plus tard, Micon et Panainos, collaborateurs de Polygnote, peignent en commun au Pœcile la bataille de Marathon. Au IVe siècle, Euphranor et Nicias abordent fréquemment la peinture historique; le premier décore les murs du Portique Royal au Céramique d'un Combat de cavalerie, charge célèbre qui précéda la bataille de Mantinée et où les Athéniens se couvrirent de gloire[2]; le second aimait à dire qu'un artiste doit prendre comme sujets, non pas des niaiseries telles que des oiseaux ou des fleurs, mais des batailles navales, des engagements de cavalerie où l'on peut montrer des chevaux galopant, cabrés, renversés, des lances s'entrechoquant, des cavaliers désarçonnés[3]; et sans doute il avait fait son profit des théories qu'il recommandait. Voilà les maîtres assurément dont l'exemple dut agir sur les artistes émigrés en Italie; voilà les modèles en quelque sorte classiques qui s'imposaient à l'imitation des peintres postérieurs. Assurément il faut tenir compte de l'appropriation nécessaire aux batailles nouvelles qui étaient exécutées et aux mœurs du peuple pour lequel elles étaient reproduites ; mais c'étaient les procédés grecs de com-

[1] Hérodote, 4, 88.
[2] Pline, 35, 129; Plutarque, *de Glor. Athen.*, p. 346 B ; Pausanias, I, 3,3.
[3] Démétrios de Phalère, *De elocut.*, 76.



position, de technique et de style qui se retrouvaient, à n'en pas douter, dans les tableaux des Messala, des Marcellus, des Paul Emile.

De même pour les portraits de villes et de nations vaincues, de montagnes et de fleuves soumis; nous ne nous tromperons pas en les faisant dériver de l'art grec. L'allégorie n'était pas inconnue dans la peinture hellénique. Ce même Euphranor, que nous avons cité, peignait au Céramique la Démocratie et le Peuple accompagnant Thésée, le fondateur du gouvernement d'Athènes[1]. Avant lui et comme lui, Parrhasios avait peint un portrait du Peuple athénien, de ce bonhomme Démos, tant raillé par la comédie d'Aristophane. Après lui, Apelle devait s'illustrer avec sa fameuse Calomnie[2]; et sa tendance à personnifier les phénomènes de la nature, le Tonnerre, l'Eclair, la Foudre (Bronté, Astrapé, Keraunobolia), fait de lui l'ancêtre des peintres qui personnifieront à Rome les accidents géographiques d'une contrée[3]. Ajoutons que, pour la figure allégorique de la cité en particulier, le type, nous l'avons dit, en avait été créé par Eutychidès, dans la plastique, il est vrai; mais il suffisait de le transporter dans la peinture, si les Grecs ne l'avaient pas encore essayé; la statue de la ville d'Antioche est à l'origine de toutes ces représentations, ou peintes, ou sculptées qui abondèrent dans l'art romain sous la République et sous l'Empire. — Quant à ces tragédies, comme la mort de Mithridate, le suicide de Pétréius ou de Caton, qui, figurées sur les tableaux des triomphes, accompagnèrent, à partir de Pompée, les grands récits de batailles, le même passage de l'épique au dramatique avait eu lieu en Grèce du ve siècle au IVe et de Polygnote à Timanthe; dans l'intervalle avait paru Euripide, qui, par son analyse ardente des passions humaines, avait développé le goût du pathétique, des émotions violentes, des situations où tout ce qu'il y a de poignant dans l'âme se traduit au dehors par les attitudes et se reflète sur les traits du visage.

Il semble donc bien que la peinture historique de Rome n'ait pu échapper à l'action de la Grèce. Que manque-t-il encore pour nous en convaincre pleinement? Quelques œuvres qui

[1] Pausanias, I, 3, 3.
[2] Lucien, *de Calumnia non temere credenda*, 5.
[3] Pline, 35, 96.

nous apporteraient un témoignage décisif. Mais la peinture hellénique est perdue pour nous sans retour et les tableaux de batailles de l'époque romaine ont également disparu. Toutefois, à défaut de preuve directe, il n'est pas impossible de parvenir indirectement à quelque résultat. Les vases grecs nous restent, copie très libre bien souvent, mais copie encore des œuvres du grand art, et pour Rome un débris de fresque nous donne jusqu'à un certain point une idée de ce qu'étaient les peintures de triomphes[1]. — Ce fragment très curieux provient d'un tombeau découvert sur l'Esquilin en 1877[2]. Malgré son mauvais état de conservation, ses nombreuses échancrures, sa surface craquelée, on distingue facilement que le sujet en est une scène militaire. Il est divisé en bandes horizontales, dont trois subsistent en partie[3]. Sur la zone d'en haut on voit les remparts crénelés d'une ville, derrière lesquels apparaissent jusqu'à mi-corps deux hommes vêtus d'un costume semblable à la toge; au pied et à droite des créneaux, deux guerriers sont en conférence, l'un portant une sorte de caleçon court serré à la taille, une chlamyde sur l'épaule gauche, un casque surmonté d'ailes, des jambières, l'autre une longue lance et le manteau militaire ou *paludamentum*. Sur le registre central se retrouvent les deux mêmes personnages. L'inscription qui



Fig. 13. — Fresque de l'Esquilin.

[1] Rapprocher de cette fresque la peinture du musée des Thermes de Dioclétien relative à la fondation de Rome (Petersen, etc., *die Marcussaüle*, p. 103).

[2] Helbig-Toutain. *Guide*, I, p. 450-451.

[3] Il devait y avoir au moins une quatrième bande plus haut, comme le prouve une jambe que l'on voit encore au-dessus des remparts.

indique leurs noms, mutilée au registre supérieur, cette fois est entière; on lit Marcus Fannius et Quintus Fabius. A droite de Fabius, le plus vieux, quatre soldats en tunique blanche, sont armés de lances; à gauche de Fannius, un *tubicen* joue de la trompette. Au bas enfin, dans une troisième bande, une bataille est engagée où le Fannius casqué du premier registre joue le rôle principal.

Que signifiait ce sujet? Il serait difficile de le dire, et les explications proposées jusqu'à maintenant sont peu satisfaisantes. Mais ce que nous étudions surtout, c'est la disposition des personnages, la composition et le style. A cet égard, on ne saurait méconnaitre l'analogie que présente la fresque de l'Esquilin avec ce que nous savons de la grande peinture décorative des Grecs. Nous ne parlons pas, bien entendu, d'imitation directe, mais simplement d'habitudes transmises, de procédés consacrés dans les ateliers par l'autorité d'illustres modèles, de traditions survivantes. A qui donc, sinon aux grands maîtres du v[e] siècle, rapporter les différents caractères de notre fragment[1]? Ce sont les œuvres des Polygnote, des Micon, des Panainos, qui avaient déjà pour fond cette couleur blanche ou blanchâtre, cette couverte laiteuse que rappellent les belles coupes d'Euphronios et plus tard les lécythes funéraires de l'Attique. Ce sont elles encore qui étaient réparties en plusieurs zones horizontales superposées, répartition sans raideur assurément, souple et libre, grâce à laquelle les divers registres se pénétraient et s'étageaient plus ou moins nombreux, suivant les nécessités de l'espace à remplir[2]; malgré tout, la division en registres ou du moins la superposition des scènes était une loi essentielle de composition, et l'on conçoit qu'à Rome des peintres, ayant perdu le secret de ce groupement aisé des personnages, de cet art savant qui les distribuait dans des cadres

[1] Paul Girard (*ouvr. cité*, p. 301) a déjà indiqué ce rapprochement.

[2] Sur les frises sulptées de l'hérôon lycien de Djölbaschi-Trysa se conserve un souvenir très direct des œuvres de Polygnote et de ses émules (voir Benndorf et Niemann, *das Heröon von Djölbaschi-Trysa*, Vienne, 1889), et notamment, pour nous borner à cet exemple, de la bataille de Marathon exécutée au Pœcile par Micon et Panainos. Cette transposition de la fresque du Pœcile est faite sur deux registres bien distincts. Mais il est vraisemblable qu'ici, comme dans les autres cas analogues, ce sont les nécessités du bas-relief qui ont contraint l'imitateur à modifier un peu son modèle et à rendre plus rigoureuse une superposition de figures que la peinture traitait plus librement.

flexibles, travaillant d'autre part pour un peuple ami d'une ordonnance bien nette et fortement marquée au dehors, aient apporté à la séparation des différentes scènes une régularité plus grande et accusé davantage les limites des compartiments. Ce sont enfin les fresques de Polygnote et de Micon, non moins que les peintures de vases, qui se servaient de légendes explicatives ou d'inscriptions pour faire connaître les personnages. Il y a donc entre elles et le fragment de l'Esquilin des rapports trop étroits pour être purement fortuits.

Je n'ai cité que les maîtres du v[e] siècle comme modèles dont se soit inspiré l'auteur de la fresque romaine. Il faudrait leur adjoindre nécessairement les peintres d'histoire du siècle suivant, Euphranor et Nicias. L'imitation s'adresse d'ordinaire aux modèles plus récents. Mais les uns et les autres, les jeunes comme les anciens, donnaient les mêmes enseignements sous le rapport de la composition, et sans doute Euphranor et Nicias, en revenant après Zeuxis, Parrhasios et Timanthe au grand art décoratif d'autrefois, devaient avoir remis en vigueur, sur ces vastes surfaces comportant de nombreuses figures, le vieux système de groupement approprié à de pareils ensembles et les scènes plus ou moins étagées les unes au-dessus des autres. Toutefois des progrès techniques s'étaient accomplis depuis Polygnote dont on devait tenir compte ; le clair-obscur avait été trouvé ; à la teinte plate uniquement employée par le maître de Thasos avaient succédé les jeux d'ombre et de lumière qui font tourner les corps et leur donnent du modelé. Pouvait-on négliger ces moyens d'expression plus riches et plus puissants, mis aux mains des artistes? Pline nous apprend que Nicias apportait le plus grand soin à distribuer dans ses compositions l'ombre et la lumière[1]. Ne l'eût-il pas dit, que nous l'aurions conjecturé sans peine. Or la décoration peinte de l'Esquilin n'est pas traitée avec des teintes plates; elle connaît et applique le procédé du clair-obscur, et par là elle nous montre qu'à côté des exemples donnés par Micon ou Panainos, ceux que donnait Euphranor ou Nicias n'étaient pas demeurés inutiles.

Voilà donc bien constatée d'une manière générale l'influence hellénique sur le fragment conservé à Rome. Mais en même temps, et par voie de conséquence, elle se trouve établie pour les peintures de triomphe. Car le fragment leur est contempo-

[1] Pline, 35, 131.

rain; c'est même là son intérêt particulier, et très grand. Visconti, qui le premier en a signalé l'existence, a eu tort de le rapporter à l'époque de la seconde guerre des Samnites, c'est-à-dire au milieu du v[e] siècle de Rome (fin du IV[e], début du III[e] avant notre ère), alors que Fabius Pictor s'essayait, on s'en souvient, à décorer le temple de la déesse Salus. En réalité la fresque n'est point aussi ancienne : plusieurs indices le prouvent. M. Helbig fait très justement remarquer qu'entre elle et les peintures ornant des vases campaniens du III[e] et du II[e] siècle avant Jésus-Christ il y a une étroite ressemblance[1]. En outre les personnages sont tous imberbes et la coutume de se raser le visage, coutume hellénistique, pénétra seulement à Rome au moment de l'invasion définitive dans le Latium des coutumes et des mœurs de la Grèce, c'est-à-dire au moment des guerres puniques; jusque-là les vieux Romains portaient toute leur barbe. Enfin les caractères de l'inscription, si nous en croyons les épigraphistes consultés par M. Helbig[2], appartiennent aussi à la fin du III[e] ou au début du II[e] siècle. Tout nous ramène donc à la même époque et nous invite à accepter comme date les environs de l'année 200 avant notre ère.

Résumons-nous. La fresque de l'Esquilin nous apporte une précieuse confirmation de ce que nous admettions *a priori* comme vraisemblable, à savoir que les peintures de batailles portées dans les triomphes romains doivent être rapprochées des modèles grecs. Elle nous représente assez exactement d'autre part ce qu'étaient ces peintures elles-mêmes. Dira-t-on qu'elle nous donne une idée non pas de toutes, mais de quelques-unes seulement, de celles qui furent exécutées au temps de la seconde guerre punique, pour un Marcellus par exemple ou pour un

[1] Helbig-Toutain, I, p. 451. — Les vases dont parle M. Helbig, décorés de peintures polychromes sur fond noir, se trouvent exclusivement au *Museo Campano* de Capoue. Malheureusement très peu d'entre eux ont été publiés, et ceux qui l'ont été représentent tous (comme l'amphore de Persée, dans les *Monumenti dell' Instituto*, VIII, 1866, pl. 34) des sujets mythologiques qui se prêtent peu à la comparaison avec la fresque de l'Esquilin. Ceux au contraire dont il s'agit nous montrent des scènes funèbres, avec des personnes groupées autour d'un tombeau et occupées du culte des morts. Les figures y sont rendues avec un individualisme accentué, et la tendance à imiter la nature s'y manifeste d'une façon curieuse. Mais, je le répète, aucun vase de cette catégorie n'a encore été reproduit, à ma connaissance, et du *Museo Campano* il n'existe même pas un catalogue.

[2] Ces épigraphistes sont MM. Mommsen et Huelsen, comme a bien voulu me le faire savoir M. Helbig lui-même.

Scipion; que plus tard le genre put se modifier, se ranger à d'autres lois de composition, et notamment, puisque les tableaux de la Grèce alexandrine, comme nous le voyons par les imitations ou les copies pompéiennes, étaient des images perspectives, qu'il répudia peut-être le principe de la superposition des scènes et des personnages, pour les disposer sur plusieurs plans avec des profondeurs différentes? Je croirais volontiers que les modifications, s'il y en eut, ne furent pas bien importantes. A Rome, l'art n'est pas un produit naturel du sol, mais une importation étrangère, et, comme tout arbre transplanté, sous ce nouveau climat il fleurit plus tardivement, à l'arrière-saison, alors qu'il s'est épanoui depuis longtemps dans sa patrie d'origine. N'éprouvant que le contre-coup des changements artistiques, l'Italie, en véritable province intellectuelle, retarde nécessairement sur les capitales helléniques. Dans les pays grecs, l'école de peinture s'est déjà rajeunie que les Romains en sont encore aux précédents enseignements qu'ils ont reçus; puis, quand les innovations pourraient s'introduire, le goût du public, qui s'est déjà prononcé dans un certain sens, ramène presque invinciblement les artistes même en possession d'une technique plus savante, — quand ce ne sont pas des génies d'une forte individualité, — à l'emploi des procédés anciens qui réussissent; et ainsi les tableaux historiques durent rester, sans grand changement, ce qu'ils étaient au temps des guerres contre Carthage.

III

Cette peinture d'histoire, qui a subi l'influence de la Grèce, a-t-elle à son tour exercé une action décisive, comme le croient MM. Philippi et Helbig, sur la sculpture historique de l'Empire? Maintenant que nous connaissons tous les caractères de l'une et de l'autre, nous pouvons nous prononcer. Le bas-relief de l'Empire est un relief à tendances nettement pittoresques, et cela presque dès le premier jour; il creuse les fonds, éloigne les objets, recule les figures. Les peintures précédentes ne nous ont rien offert de tel; elles ignorent la perspective, étageant dans divers registres les différentes scènes et dans un

même registre superposant les différents personnages. Comment auraient-elles été la source d'où a découlé le bas-relief?

Il n'y a aucune comparaison à faire avec ce qui s'est passé dans des temps plus voisins de nous, lorsque pendant la première Renaissance, au début du xve siècle, Lorenzo Ghiberti ciselait les deux célèbres portes du Baptistère de Florence. Fouillant l'horizon, chargeant les fonds, usant de plans multiples, détachant ses figures au milieu de montagnes, de rochers, d'accidents de paysage et d'édifices de toute sorte, il s'affranchissait, comme avant lui les sculpteurs romains, des lois de la plastique et créait de véritables tableaux en bronze, « une vraie Bible en miniature[1] »; c'est le style pittoresque dans toute sa perfection. Or ce style, par l'intermédiaire d'artistes comme Lionardo di Giovanni et d'œuvres comme l'autel de Pistoia, dérive, à n'en pas douter, de la peinture florentine de l'époque précédente; il y a entre ces deux formes d'art influence directe et filiation étroite, non pas seulement succession chronologique. Mais ici les raisons de cette influence s'expliquent aisément. A Florence, la peinture naît, se développe, grandit, bien avant qu'aucune école de sculpture se soit formée; de plus les premiers sculpteurs n'y sont souvent que d'illustres peintres eux-mêmes quittant le pinceau pour le ciseau ou l'ébauchoir, comme on voit Giotto décorer le Campanile du Dôme et Orcagna le maître-autel d'Or San Michele; ils sont donc portés de préférence vers le bas-relief, l'élément sculptural qui se rapproche le plus de la peinture, et ils ont en outre une tendance à le traiter avec les habitudes de composition auxquelles les a pliés leur métier de peintres; enfin et surtout l'école de peinture s'est élevée dans cette ville, dès le milieu du XIVe siècle, à une telle hauteur, elle a, par l'enthousiasme qu'elle excite, pris tellement possession des esprits qu'elle doit nécessairement imposer ses méthodes, consacrées par des chefs-d'œuvre de vérité, de naturel et de vie, à un art plus jeune qui débute. Les prédécesseurs de Ghiberti, un Piero de Florence, un Lionardo di Giovanni sont en droite ligne les imitateurs et les héritiers de Giotto et de ses disciples[2].

[1] Pottier, *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, 2e semestre, p. 24.

[2] Sur la sculpture florentine aux XIVe et XVe siècles, voir Marcel Reymond, *Gazette des Beaux-Arts*, 1893 et 1894.

Mais les conditions n'étaient pas les mêmes à Rome, et la peinture, quand apparaît le bas-relief historique à la fin de la République, n'ayant à proposer au nouveau venu aucun modèle comparable à ceux des fresques florentines, ne pouvait avoir la même puissance d'enseignement et d'action. Toutefois, sinon pour la composition fondée sur un principe différent, du moins dans le détail et sur certains points, elle annonce la sculpture impériale. Reportons-nous à la décoration murale trouvée sur l'Esquilin; au milieu des éléments empruntés à la Grèce, une chose demeure, foncièrement romaine, le costume et l'armement. Larges « paludamenta » ou petits caleçons courts, casques surmontés d'ailes, jambières et lances, tout cela ne doit rien à l'étranger et reflète des coutumes italiques. Toutes les peintures portées dans les triomphes possédaient certainement ce même genre de mérite, et Carthaginois ou Garamantes, habitants de la Sardaigne, de l'Asie-Mineure ou de la Syrie, chaque peuple vaincu, représenté dans ces tableaux de batailles, y figurait avec son équipement particulier et son habillement national; pour le Romain curieux et pratique, avide d'indications précises, ce ne devait pas être une des moindres raisons de la popularité du genre. Mais cette exactitude absolue apportée à rendre les accessoires de la personne humaine, cette vérité de la couleur, est aussi ce qui nous avait frappé dans les sculptures historiques de l'Empire comme un de leurs traits distinctifs; c'est une manifestation partielle de ce sentiment réaliste qui développé, enrichi, devenu maître du bas-relief tout entier, aboutira aux œuvres du temps de Titus ou de l'époque de Trajan.

En outre, les peintures de l'époque républicaine présentent une grande abondance de personnages, disposés, comme dans la réalité, sans symétrie ni belle ordonnance, et par là encore elles préparent en quelque façon le bas-relief postérieur, dont un autre caractère essentiel est justement le nombre des figures et la représentation, non pas de groupes simplifiés, mais de véritables masses de combattants. Ajoutez qu'elles indiquent avec soin les localités, marquent les fortifications, les remparts, les retranchements, les constructions de tout genre, reproduisent les détails géographiques. Des tableaux, comme celui où Mancinus montrait au peuple le siège et la prise de Carthage, ou comme cet autre qui retraçait la conquête de la Sardaigne par Sempronius Gracchus, véritable carte illustrée avec des

vues du pays, donnaient à la partie descriptive une place importante. Ce n'était pas du paysage proprement dit, lequel ne commencera guère à Rome que sous Auguste, avec les perspectives imaginées par Ludius sur les murailles des maisons; c'était plutôt de la topographie. Les accidents du sol n'y sont point traités pour eux-mêmes, comme ayant un intérêt propre, mais parce qu'ils sont nécessaires, à titre de renseignements, pour faire comprendre la scène, permettre de suivre les diverses opérations d'un siège ou les péripéties d'une campagne. Il est intéressant néanmoins de voir que sous l'Empire la colonne Trajane se distinguera par cette même indication scrupuleuse des localités et des particularités du terrain; que même, quand viendra la décadence de l'art, le bas-relief historique, sur le monument de Marc-Aurèle, plus encore sur l'arc de Septime Sévère, aura une tendance à perdre chaque jour davantage sa valeur de représentation plastique pour se résoudre en un simple plan tracé sur la pierre, et qu'il deviendra donc quelque chose de semblable à cette vieille carte de la Sardaigne peinte sur bois quatre cents ans auparavant pour le triomphe de Sempronius Gracchus. Si enfin l'on songe qu'il était rehaussé de couleurs, — ce qui ne paraît pas douteux, bien qu'il se soit conservé sur les monuments peu de traces de cette polychromie[1], — on admettra que la peinture n'a pas pu demeurer sans une certaine influence sur le développement ultérieur de cette sculpture impériale.

C'est en effet à cette solution que nous nous arrêterons. Nous n'accepterons pas l'opinion de MM. Philippi et Helbig, et nous ne croirons pas que les reliefs de Trajan sortent directement, par une conséquence naturelle, des tableaux de batailles de l'époque républicaine. Il y a des uns aux autres un fossé à franchir, que rien, dans l'art antérieur à Auguste, ne permet de combler; il faut chercher ailleurs les voies d'accès qui mènent sans secousse aux œuvres de l'Empire. Mais nous ne croirons pas non plus, et pour cela, que la peinture d'histoire n'ait eu aucune action. Au début de l'ère impériale l'idée viendra de tracer sur le marbre, matière plus belle, plus durable, et, pour ainsi dire, plus triomphante, avec d'autres procédés,

[1] *Bullettino dell' Instituto*, 1833, p. 92; — Petersen et Domaszewski, *ouvr. cité*, p. 103. Comment d'ailleurs ce bas-relief historique, cherchant avant tout à donner l'illusion même de la vie, se serait-il privé du secours de la couleur et des moyens puissants dont elle dispose pour exprimer la vie?

le récit des grands événements que jusque-là on traçait avec le pinceau sur des panneaux de bois; et la sculpture historique aura le magnifique développement que nous avons vu. La peinture de la période antérieure, en faisant goûter depuis longtemps le genre historique, a aidé cette idée à naître et facilité ce développement; elle a suggéré en quelque manière, peut-on dire, le bas-relief d'histoire. Quand les circonstances se prêteront à la création de celui-ci, les Romains l'accueilleront comme quelque chose qui leur est familier à l'avance. Aussi qu'est-il arrivé? Une fois trouvée cette nouvelle forme supérieure du bas-relief qui, répondant au même besoin, avait l'avantage de défier les siècles en durée, comme la peinture perdait sa vraie raison d'être, elle a presque cessé d'exister.

Elle ne meurt pas tout à fait; car en art les traditions meurent-elles jamais? Et n'avons-nous pas assisté de nos jours, avec le préraphaélisme, à la renaissance de Botticelli et des vieux maîtres du Quattrocento? En Grèce, aux époques raffinées, le goût de l'archaïsme n'avait-il pas remis en vigueur bien des genres et des procédés anciens, et notamment ces vieilles images monochromes des premiers temps, si dépassées dans la suite par les progrès de la peinture [1]? Le tableau de batailles n'est donc pas inconnu sous l'Empire. Au triomphe de Titus sur la Judée, derrière les statues des dieux, les victimes destinées au sacrifice et les captifs enchaînés, furent portés dans le cortège, divisés en plusieurs registres, selon l'antique usage de l'époque républicaine, de grands cadres où l'on avait représenté les épisodes les plus remarquables de la guerre, le sac de Jérusalem et l'incendie du temple [2]. Mais ces exemples deviennent rares; la peinture historique n'est plus cultivée comme par le passé; elle est remplacée. Ou, quand elle subsiste encore, c'est presque toujours sous la forme allégorique. J'ai déjà parlé du triomphe de Cornélius Balbus, l'ami d'Auguste, sur les Garamantes, et de toutes les personnifica-

[1] Zeuxis, au commencement du IVe siècle, avait déjà cultivé et rajeuni le monochrome. Cette technique persista sous les Diadoques et jusque sous l'Empire romain. Pline nous apprend (35, 15) qu'elle était encore pratiquée de son vivant, et les belles peintures sur marbre, découvertes à Herculanum, imitation de peintures hellénistiques, confirment son témoignage (voir *Mus. Hercul.*, I, 1-4).

[2] Josèphe, *Bell. judaic.*, VII, 5, 17.

tions de villes, de nations, de fleuves et de montagnes qu'il étala aux yeux des Romains[1]. Auguste lui-même, quand il voulut conserver la mémoire de son triple triomphe célébré en trois jours[2], plaça deux tableaux dans la partie la plus fréquentée de son Forum : ce furent deux allégories, l'image de la Guerre et celle du Triomphe[3]. A ses funérailles parurent, personnifiées en une suite de tableaux, toutes les nations qu'il avait conquises, chacune avec les attributs qui lui étaient propres[4]. Plus tard, sous Tibère, au triomphe de Germanicus, on portait encore en pompe, à côté de représentations de batailles, des montagnes et des fleuves peints sous des traits allégoriques, *simulacra montium*, *fluminum*[5].

Ce qui continue donc à vivre de la peinture historique, c'est surtout ce qui ne fait pas double emploi, pour ainsi dire, avec la sculpture du même genre[6]. En tant qu'elle était une représentation directe des grands événements de la cité, la peinture, à partir de l'Empire, devient inutile et disparaît, ou peu s'en faut. Mais on croira difficilement qu'elle n'ait pas été à quelque degré l'ouvrière de la transformation où elle se perdait et que le bas-relief, tout en la tuant, ou même parce qu'il la tuait, n'en ait pas quelque peu hérité. Elle n'est pour rien, je le répète, dans les procédés de composition et de style qu'emploiera le bas-relief; mais n'a-t-elle pu être une cause très générale s'ajoutant à d'autres causes plus particulières et plus fortes, exercer son influence au début, préparer le terrain, apporter ses œuvres en exemples pour provoquer une œuvre plus grande que les siennes et plus durable, quitte à laisser le genre se former avec des éléments pris en dehors d'elle-même? En réalité, cette formation du bas-relief historique n'est pas simple, et bien des raisons concourent à l'expliquer. Pourquoi exclure l'une au bénéfice des autres? Elles se complètent et s'éclairent mutuellement.

[1] Voir page 200. Le triomphe eut lieu en 734 de Rome (20 av. J.-C.).

[2] Dion, 51, 21; Suétone, *Aug.*, 22; Macrobe, *Saturn.*, I, 12, 35; Servius, *Comment. de l'Enéide*, VIII, v. 714.

[3] Pline, 35, 27.

[4] Dion, 56, 34.

[5] Tacite, *Annales*, 2, 41.

[6] Le bas-relief historique a bien, jusqu'à la fin et avec une étrange persistance, réservé une place, si petite fût-elle, à l'allégorie ; mais l'allégorie n'en a jamais été cependant qu'un élément accessoire ; et ce n'est pas la tendance allégorique, c'est une tendance toute contraire qui nous a servi à définir ce bas-relief.

Mais, puisque les peintures triomphales de l'époque républicaine ne peuvent revendiquer pour elles ni le choix des éléments ni leur disposition dans le genre nouveau qui se construisait, d'où viennent donc ces éléments ? C'est ce que nous allons voir maintenant.

CHAPITRE II

LE RÉALISME ET LE PITTORESQUE DANS L'ART HELLÉNISTIQUE PERGAME ET ALEXANDRIE

I. Le bas-relief monumental de la Grèce classique : ses caractères généraux. — II. La transition. — III. Le réalisme et le pittoresque dans la littérature et la société hellénistiques. — IV. Le réalisme et le pittoresque dans l'art hellénistique. — V. L'art de Pergame. — VI. Les bas-reliefs alexandrins.

Au cours d'un chapitre précédent, je me suis surtout efforcé, — ai-je réussi autant que je le souhaite ? — de mettre en lumière un point essentiel : c'est que la colonne Trajane, l'expression la plus parfaite pour nous du bas-relief historique, n'apparaît pas dans la série des monuments romains comme quelque chose de nouveau ; bien loin d'avoir son explication en elle-même, elle est préparée tout entière par les œuvres antérieures. Le genre s'épanouit en elle avec magnificence, mais cet épanouissement n'est que la conclusion naturelle et la fin nécessaire d'une évolution. Or, pour bien comprendre un édifice ou pour goûter pleinement un tableau, il importe de connaître le plan de l'un et l'esquisse de l'autre. De même en est-il de la colonnè Trajane, qui couronne une suite d'efforts ; pour apprécier son originalité, il faut peser celle des éléments qui la composent. Ces éléments, je crois avoir montré qu'ils étaient tous trouvés dès l'époque d'Auguste, c'est-à-dire dès l'origine même du bas-relief romain. Des œuvres, comme la cuirasse de la statue de Prima Porta ou l'Ara Pacis, contenaient entièrement déjà, matière et forme, toutes les œuvres des Antonins. Cette matière et cette forme se sont développées, mais en respectant jusqu'à la fin les principes établis.

Le fait a une très grande importance ; car les genres ne viennent pas au jour brusquement ni armés de toutes pièces ; on ne naît pas adulte. Si donc la sculpture d'histoire, quand elle se montre à Rome avec l'Empire, se montre toute constituée, c'est que l'Empire à lui seul ne suffit pas pour en expliquer la constitution. Est-ce l'art romain antérieur qui l'expliquera? Nous l'avons vu : rien, dans la période républicaine, — ni la peinture fondée sur un principe différent, ni la sculpture, laquelle n'a guère connu avant Auguste le relief monumental, — ne pouvait fournir les éléments du relief historique. Reste que ces éléments aient pris naissance en dehors de l'Italie et qu'ils soient d'importation étrangère.

I

En quel pays pouvaient-ils être nés et avoir grandi, sinon dans cette Grèce toujours féconde et jeune, étonnante créatrice de formes sans cesse renouvelées? Non pas assurément dans la Grèce des époques classiques. Il est trop évident que le bas-relief romain ne doit à peu près rien à la sculpture monumentale du v° et du ıv° siècle hellénique, si même entre elle et lui le contraste n'est frappant. Les différences sautent assez aux yeux pour qu'il nous soit permis d'être bref. Que nous offrent, par exemple, le Théséion d'Athènes, le temple de Phigalie, le mausolée d'Halicarnasse? Des compositions sans profondeur et des figures toutes sur un seul plan ; aucune perspective ; l'élément pittoresque réduit à n'être presque rien ; le décor sacrifié à la forme humaine, qui s'empare en maîtresse du champ du bas-relief ; une surface même très peu chargée de personnages, ceux-ci demeurant espacés avec de grands vides sur le fond, ou mieux, s'associant par groupes distincts de façon à présenter une ordonnance plus belle et un rythme plus parfait. A Rome, qu'avons-nous trouvé? Des fonds inégalement creusés, qui s'entr'ouvraient pour laisser apercevoir des lointains et agrandir l'horizon, des figures disposées sur plusieurs plans, des compositions pittoresques ; puis un décor si important qu'il finissait par reléguer dans un rang inférieur et absorber presque l'individu ; enfin des personnages serrés jusqu'à

l'entassement, *massés* et non plus *groupés;* c'est-à-dire tout juste le contraire du bas-relief hellénique.

Est-il besoin de pousser plus loin le contraste? Non seulement, sur les temples de la Grèce classique, les personnages qui prennent part à l'action sont divisés en groupes étroitement fermés, isolés les uns des autres, formant chacun un tout complet et comme une petite composition dans la grande, mais ces groupes eux-mêmes se répondent, se balancent, s'opposent selon les lois d'une symétrie savante. Que cette loi d'équilibre s'appliquât d'elle-même au fronton, à ce grand espace triangulaire dessiné par les deux rampants symétriques, cela était naturel; et, dans tous les frontons, en effet, les figures et les groupes se font pendant avec une rigoureuse exactitude, « comme dans le chœur lyrique l'antistrophe répond à la strophe[1] ». Il est plus curieux, — et plus significatif aussi, — de voir les métopes et les frises, qui par leur nature ne comportaient pas une pareille rigueur, se soumettre pourtant avec docilité à cette même symétrie : tant le principe a de force, si grande en est la convenance intime avec l'esprit grec amoureux d'ordre, de clarté, d' « eurythmie ». Mais une suite de groupes, et de groupes symétriques, voilà précisément ce que le relief historique des Romains n'a point connu, n'a jamais du moins adopté de parti pris, ce qu'il a plutôt cherché toujours à éviter, lui qui visait à reproduire dans ses scènes de combats le tumulte de la réalité et non l'harmonie étudiée d'une lutte d'athlètes au gymnase. — Enfin, tandis que les compositions romaines contiennent de nombreux portraits, d'une scrupuleuse fidélité, et peuvent, à cause de leur précision singulière dans le rendu des armes et des costumes, être traitées en vrais documents d'histoire, les frises et les frontons helléniques négligent les physionomies individuelles pour s'en tenir à des types, négligent même la nationalité des guerriers, qu'indiquerait aisément la différence des vêtements et des armes, pour s'en tenir à la nudité de presque tous les personnages. Et sans doute rien n'est plus sculptural que ces beaux corps nus, agiles et vigoureux, baignés dans la lumière; mais rien n'est plus conventionnel aussi et ne diffère davantage des habitudes de l'esprit romain.

Qu'est-ce à dire, tout cela? Et pourquoi l'art grec classique s'est-il imposé ces règles? D'un mot, c'est qu'il est idéaliste.

[1] Collignon, *ouv cité*, t. I, p. 97.

Le bas-relief romain, qui devait suivre la pente opposée du réalisme, ne pouvait donc manquer, dans ses différentes parties, de prendre le contre-pied du bas-relief hellénique. Le sculpteur romain s'attache à la nature d'une forte prise ; il voudrait, comme la plaque sensible de nos appareils photographiques, réfléchir et fixer cette réalité mouvante et passagère ; il s'efforce de la transporter telle quelle sur le marbre, n'y mettant rien de lui-même, docile copiste dont tout l'effort consiste à augmenter en lui cette docilité même. Le sculpteur grec s'élève au-dessus d'une simple transcription des faits et d'un décalque des choses ; il prétend à une vérité plus haute que la vérité d'un jour, à la vérité générale qui vaut pour tous les temps ; il fait intervenir son esprit pour créer quelque chose qui n'existe pas dans le monde terrestre ; il part de la nature, mais pour la transporter simplifiée, changée et purifiée, dans ce monde nouveau de son imagination.

Ce n'est pas pour une autre raison que de toutes les frises helléniques il n'en est qu'une seule, non pas deux, dont le sujet soit proprement historique, celle du temple d'Athéna-Niké. Encore l'artiste, par la manière dont il l'a traitée, « en prêtant aux combattants grecs la demi-nudité héroïque, en supprimant les détails caractéristiques de costume et d'équipement, s'est-il tenu dans la généralisation la plus large [1] ».

Avant l'époque d'Alexandre, on peut dire que la Grèce a ignoré la sculpture d'histoire. Les véritables sujets de la sculpture décorative au ve et au ive siècle, ce sont les mythes des Géants, des Centaures, des Amazones, la légende de la guerre de Troie ; voilà les scènes courantes, familières jusqu'à en être banales, que les artistes répètent sans se lasser, sans plus de scrupules que n'en ont les grands tragiques d'alors à remettre au théâtre des sujets déjà traités, sachant bien qu'ils ont pour les renouveler, les uns, la riche diversité de l'âme, les autres, celle de la forme humaine. Or comment expliquer cette répugnance des sculpteurs à traiter les événements contemporains, sinon parce que l'histoire, ne donnant que des faits particuliers, contrarie leur tendance au général, et,

[1] Collignon, *ouvr. cité*, t. II, p. 101. Aussi ne saurait-on donner un nom à cette bataille. Elle est bien empruntée aux guerres contre les Perses ; mais est-ce Marathon (Kœpp, *Archäol. Anzeiger*, 1895, p. 20) ? Est-ce Platées ? C'est simplement un thème très général, « la glorification des victoires athéniennes » (Collignon, *ibid.*).



donnant des faits réels, contrarie leur tendance idéaliste[1]?

Dans la manière dont ils ont exécuté leurs sujets, saisissons l'influence de ce même esprit. La composition n'est pas pittoresque ; elle n'a qu'un seul plan ; le paysage n'y est pas représenté. Que leur importe, puisqu'ils n'ont pas cherché à reproduire une bataille réelle ? Les personnages ne se distinguent les uns des autres ni par l'armement qui est réduit aux pièces essentielles, ni par les traits du visage entièrement impersonnels ; ils sont nus pour la plupart. Qu'importe encore ? Ou plutôt c'est ce que veulent les artistes. Le paysage et le décor auraient précisé la scène ; les détails du costume ou de l'armement auraient particularisé la bataille, l'exactitude des physionomies individualisé les personnages ; et toute réalité particulière est sévèrement proscrite. Pourquoi, dans le combat, quelques épisodes, peu nombreux, qui reviennent sans cesse ? C'est que ce sont les plus caractéristiques d'un combat quelconque, ceux qui le résument et le simplifient. Et pourquoi simplifier, sinon pour rentrer dans cette vérité générale et idéale dont nous parlions ? Pouquoi enfin ces combattants répartis en petits groupes indé-

[1] Cependant il est impossible qu'à certains moments, dans les grandes crises, l'histoire politique n'ait pas du retentissement et un écho dans l'art, quelque serein ou « olympien » qu'on l'imagine. Les guerres médiques furent une de ces crises, et des plus redoutables, non seulement pour la Grèce, mais pour la civilisation tout entière. L'art et la littérature, dont l'existence s'était jouée sur les champs de bataille, se devaient à eux-mêmes de célébrer la merveilleuse délivrance. Aussi Phrynichos et Eschyle mettent à la scène les *Phéniciennes* et les *Perses*, deux tragédies toutes pénétrées de fierté patriotique et qui sont comme deux chants de victoire ; Micon et Panainos peignent sur les murailles du Pœcile la bataille de Marathon, où ils représentent Miltiade, Datis et Artapherne, les principaux chefs athéniens et barbares. Que fait la grande sculpture ? Elle ne se montre pas indifférente ; elle partage l'ivresse générale ; mais elle veut tout de même rester fidèle à son principe, et, usant d'un détour, sous le voile de la légende, symbole transparent, elle se dérobe à la traduction directe de la réalité. Elle s'avise que ces vieux mythes dont elle s'inspirait depuis longtemps peuvent prendre un sens très propre à exprimer sa pensée. La guerre de Troie, c'est l'invasion de Xerxès retournée et rejetée dans un passé lointain, le premier acte de la querelle qui met aux prises l'Orient et l'Occident. Les Géants et les Centaures, monstrueux habitants du Pinde et du Pélion, êtres violents et indisciplinés, ce sont les hordes sauvages et tumultueuses de la Médie. Les Amazones, c'est l'image de la cavalerie perse qui se répand sur la Grèce, dévastant et pillant. Il suffit donc pour les sculpteurs de garder ces anciens sujets, rajeunis par la signification nouvelle qui désormais s'y attache. On peut les multiplier ; l'allusion n'est pas obscure pour un Athénien, à la pensée duquel ces héroïques souvenirs sont sans cesse présents. Et surtout c'est une allusion, c'est-à-dire une représentation indirecte, une interprétation de l'esprit, une transposition de la réalité.

pendants, nettement circonscrits, et ces groupes eux-mêmes symétriquement disposés, se balançant avec harmonie? Cette symétrie s'est-elle jamais vue ailleurs que dans la pensée de l'artiste? Nous sommes ici en pleine abstraction. De toutes les batailles individuelles et réelles, une bataille-type se dégage, qui n'est aucune à proprement parler, mais qui s'applique à toutes à la fois. Elle n'est pas vraie, au sens vulgaire du mot : elle a pour les Grecs une vérité supérieure. Dans le pays de Platon, la vraie réalité n'est pas celle qui tombe sous les sens, c'est celle du monde intelligible, celle de l'Idée. Simplifier, généraliser, idéaliser, trois opérations qui sont une seule et même chose et qui marquent profondément l'atticisme du v[e] siècle dans ses diverses manifestations, les discours de Thucydide, les tragédies de Sophocle, les sculptures de Phidias.

Le bas-relief monumental n'échappe point à cette commune tendance; c'est elle qui le régit à son gré, en pénètre les différentes parties, le fait tout entier ce qu'il est, une œuvre vigoureusement condensée, un résumé hardi de la réalité. Mais à côté de cette influence de l'Idée, il y a celle du Fait; à côté de la voie qui, par l'abstraction, mène au simple et au général, il y a celle qui par l'observation patiente conduit au détail particulier et concret. C'est dans la seconde que s'est engagé le bas-relief romain pour la suivre jusqu'au bout. Dès lors le monde sensible a cessé pour lui d'être cette succession d'apparences changeantes, sans valeur, derrière lesquelles se cachait aux yeux d'un Grec la véritable substance ; il a repris au contraire toute sa valeur et toute sa réalité, et tout, de lui, désormais est intéressant, parce que tout, de lui, existe. De là des œuvres fortes aussi et puissantes par cette soumission obstinée à la nature, et des œuvres qui méritent proprement et seules le nom d'*historiques*. Les autres, celles qui décorent les temples de la Grèce au v[e] et au iv[e] siècle, nous les dirons *poétiques*.

Ce n'est donc pas de celles-ci qu'il peut être question, quand on recherche d'où les Romains ont tiré les éléments de leur bas-relief impérial. Mais la période classique, lorsqu'elle prend fin, n'emporte pas avec elle et n'a pas épuisé toutes les forces de l'esprit grec. Il y a une période, que l'on est convenu, et à juste raison, d'appeler *hellénistique* pour la distinguer de la précédente : le changement de nom correspond à un changement dans les faits, dans les idées, dans les moyens

d'expression. Avec le conquérant macédonien, si la Grèce ancienne, la Grèce des petites cités indépendantes et jalouses, des républiques obstinément divisées entre elles, est morte, définitivement morte, l'hellénisme n'a pas disparu pour cela, je veux dire les arts, les lettres et les sciences, l'esprit et la culture helléniques. Bien au contraire, il trouve dans le nouvel état de choses politique et social une condition très favorable pour son expansion et un champ infiniment plus vaste ouvert à son essor; il se fait cosmopolite et rayonne de toutes parts. Les vieux cadres étroits où s'était renfermée la vie grecque ont été brisés. La main puissante d'Alexandre, après avoir groupé en faisceau toutes les forces, jusque-là morcelées, qui se perdaient dans des luttes stériles et les avoir lancées à la conquête de l'Asie, a fondé un immense empire, réconciliant sous une même domination les deux séculaires ennemis, l'Orient et l'Occident. Empire d'un jour, il est vrai ; à la mort du fondateur, l'édifice politique craque et s'effondre ; mais l'œuvre de civilisation est accomplie : l'Orient est devenu grec ; le monde ancien pendant des siècles vivra de l'hellénisme.

C'est ici que le génie de ce petit peuple nous étonne, prouve sa vitalité, sa souplesse, sa merveilleuse faculté de renouvellement. Comme les goûts ont changé, que la vie s'est transformée, que les besoins sont autres, l'art se transforme aussi, essaie de répondre à ces besoins, de satisfaire ces aspirations nouvelles; il se refuse à vivre sur le passé et à se complaire dans la répétition des modèles connus, sachant que l'immobilité c'est la mort. Le changement, la variété, la fécondité, voilà sa marque, et l'on chercherait en vain une seule des manifestations modernes qui ait échappé à la Grèce d'autrefois. Nous disons donc ceci : le bas-relief de l'Empire romain ne s'est pas formé sous l'influence de la sculpture hellénique du v[e] et du iv[e] siècle : mais rien n'empêche d'admettre, ou plutôt tout nous invite à croire, étant donnée la curiosité de l'esprit hellénistique, que les éléments en ont été créés au temps des Diadoques. Puisque, à cette époque, la tradition classique est rompue et qu'on s'engage dans des routes encore inexplorées ou du moins peu suivies, n'allons-nous pas, au milieu de toutes les formules agitées alors et de tous les procédés mis en œuvre, surprendre à leur naissance les principes de composition et de style qui furent adoptés dans la suite par les sculpteurs au service de Rome ? Si ce qui caractérise en effet le

bas-relief de l'Empire, ce sont deux tendances très fortes, l'une au réalisme, l'autre au pittoresque, — tendances qui, à vrai dire, pourraient se fondre en une seule, le pittoresque n'étant qu'une manière de transcrire avec plus de rigueur la réalité, — si la première a poussé les Romains à traiter des sujets d'histoire et d'histoire contemporaine, dans ces sujets à peindre la mêlée des combattants ou la foule des personnages, dans ces personnages à reproduire la vérité des physionomies et celle des accessoires, armement et costume ; si la seconde enfin les a conduits, pour ajouter à la fidélité de l'ensemble, à y introduire le paysage et la nature extérieure, et, pour rendre possible la représentation de ce décor ainsi que celle des foules ou des masses, à recourir à l'emploi de la perspective, tous ces éléments, dispersés peut-être, et non groupés dans une même œuvre comme ils le sont sur la colonne Trajane, mais tous cependant, au complet, se retrouvent dans l'art hellénistique. Nous avons indiqué combien cet art était chercheur, en quête de transformations, travaillé du désir de se renouveler. Il se renouvelle en se portant dans les deux directions qui seront justement celles de la sculpture impériale, le réalisme et le pittoresque.

II

Prétendre qu'il inaugurât alors des voies entièrement nouvelles serait une exagération; le naturalisme comme le pittoresque hellénistiques étaient déjà préparés dans la période antérieure. Plus haut, quand nous insistions sur le caractère idéaliste et abstrait de la sculpture aux ve et ive siècles, nous insistions sur ce qui en est la marque essentielle; mais ce caractère n'est pas le seul. C'est ici le lieu de rappeler le célèbre mot de Bacon : *Natura non facit saltus.* Pas plus que la nature, l'art ne s'avance par sauts et par bonds ; il ne fait pas de révolutions ; il ignore les secousses, les ruptures violentes ; les changements qu'il accomplit sont amenés peu à peu, par modifications ou transitions insensibles : ce sont des évolutions[1].

[1] Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 96.

Il y a du réalisme dans l'art grec classique, et cela, même au plus fort de l'influence de Phidias. Il y en a dans les frontons d'Olympie, dont certains personnages, un vieillard[1], une vieille femme[2], ont une franchise d'expression et une intensité de vie surprenantes. Il y en a chez Myron; il y en a surtout chez les artistes, chaque jour plus nombreux avec la vogue grandissante du portrait, qui s'appliquent à reproduire la physionomie de leurs concitoyens. Démétrios représente le général corinthien Pellichos à demi nu, le ventre proéminent, les veines saillantes, la tête chauve, la barbe rare et comme agitée par le vent; c'est un faiseur d'hommes, suivant le mot de Lucien, non un faiseur de statues[3]. Lysistratos, le frère de Lysippe, pour atteindre à une exécution rigoureusement infaillible, a l'idée de mouler en plâtre les visages humains[4]. Lysippe lui-même enfin, l'artiste observateur et précis par excellence, soucieux du jeu des muscles et de la vérité anatomique, doué au plus haut point du sentiment de la vie, pèse dans la balance du poids décisif de son autorité et de son génie; il est le « vrai précurseur du naturalisme hellénistique[5] ».

Et, de même, il y a du pittoresque dès l'époque classique, ou au moins un commencement de pittoresque. En peut-il être autrement chez un peuple où la peinture et la sculpture sont si souvent unies et se prêtent une si étroite assistance, où l'œuvre plastique, pour réaliser la beauté parfaite, est conçue comme devant associer inséparablement la couleur à la forme? Ce sont les bas-reliefs funéraires, sortes de dessins, au début, tracés sur la pierre, qui manifestent le plus, en souvenir de leur origine, ces tendances pittoresques; mais il s'en retrouve quelques traces jusque dans la sculpture des frontons, des métopes et des frises des temples. Songeons en effet que les mêmes artistes, plus d'une fois, étaient peintres et sculpteurs tout ensemble, que le célèbre Micon, l'auteur de deux grandes fresques au Pœcile, la bataille de Marathon et la lutte de Thésée contre les Amazones, le collaborateur de Polygnote dans la décoration du Théséion et du temples des *Anakes*, était

1 Fronton est.
2 Fronton ouest.
3 Lucien, *Pseudophil.*, 18.
4 Pline, *Hist. nat.*, 35, 153.
5 Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 590.

réputé pour ses statues d'athlètes[1], que Phidias lui-même avait commencé par travailler chez un peintre. Songeons aussi qu'il y a eu, vers le milieu du v[e] siècle, une très brillante école de peinture avec Polygnote et ses émules. Phidias avait étudié les grandes compositions du Pœcile et de la Lesché de Delphes, lorsque, au début de sa carrière, il apprenait à manier le pinceau. Plus tard, chargé par Périclès d'élever à la vierge divine un temple qui sera digne d'elle et d'Athènes, il n'oublie pas ces premiers enseignements et il essaie de faire profiter le relief architectural des ressources plus larges offertes par la peinture.

De là l'importance toute nouvelle prise au Parthénon par le jeu des draperies; enroulées autour d'un bras ou déployées avec toute leur ampleur, rejetées en arrière et flottant comme une voile au vent, elles ont un rôle, sur les métopes, dans la lutte des Centaures et des Lapithes, et un rôle pittoresque. De là aussi cet art, appris chez Polygnote[2] et Micon[3], qui consiste, au lieu de représenter entièrement les figures, à en dissimuler une partie derrière un accident du paysage et, par un nouveau procédé pittoresque, à montrer Hélios et ses coursiers émergeant des flots ou Séléné vue à mi-corps s'enfonçant avec son attelage dans la mer. Mais c'est surtout la frise de la cella où éclate l'influence exercée par la grande peinture. Car, pour la première fois dans la sculpture monumentale, les figures ne se suivent pas régulièrement espacées; elles mordent les unes sur les autres et sont groupées sur des plans différents. Voyez en particulier la célèbre et brillante cavalcade; au galop ramassé et très enlevé de leurs coursiers piaffants et bondissants, les jeunes Athéniens défilent sur six rangs parfois de profondeur. Par cette habile introduction de la perspective dans la plastique[4] était

[1] On a retrouvé à Olympie, avec la signature de Micon, la base d'une statue de bronze élevée à l'Athénien Callias, vainqueur au pancrace (Lœwy, *Inschrift. griech. Bildhauer*, n° 41).

[2] Dans l'Ilioupersis de Delphes la tête seule du cheval de bois apparaît au-dessus des remparts (Pausanias, X, 26, 2); dans la Nékyia, Tityos est caché en partie par un rocher.

[3] Dans le temple des Anakes le héros attique Boutès ne montre, au sommet d'une colline, que son casque et le haut du visage (P. Girard, *ouvr. cité*, p. 189).

[4] Cependant, au côté oriental de la frise, les dieux qui assistent au défilé sont censés n'être pas mêlés aux hommes; ils doivent rester invisibles pour eux. Il aurait donc fallu les placer au second plan, un peu à l'écart, et non

obtenu un effet que les artistes antérieurs avaient été impuissants à rendre, celui de la foule s'écoulant à flots pressés. Nous n'hésiterons pas, dans l'œuvre collective de la décoration du temple, à rapporter à Phidias lui-même, au maître et non à ses élèves, cette audace qui est une des originalités de la frise. Ajoutez que le relief qui s'enlevait vigoureusement, et presque jusqu'à la ronde bosse, dans les frontons et les métopes des temples antérieurs, est ramené sur la cella du Parthénon à une faible saillie, et ce caractère achève de lui donner l'aspect « d'une peinture murale[1] ».

Le grand nom de Phidias, je l'accorde, ne suffit pas à maintenir intacte la tradition qu'il avait créée, et dans les grandes frises du v[e] siècle finissant ou du iv[e], au Théséion, au temple d'Athéna-Niké, à Phigalie, au Mausolée d'Halicarnasse, une autre conception du bas-relief l'emporta. Néanmoins les modèles du Parthénon ne sont pas entièrement délaissés : bien des imitations sont là pour l'attester[2]. Puis, si nous nous transportons de l'autre côté du monde grec, les étranges tombeaux lyciens qui datent de ce même temps, l'hérôon de Trysa, le monument dit des Néréides à Xanthos, reviennent encore à la technique du bas-relief très peu saillant, et, dérivés de peintures dont quelques-unes ont pu être identifiées avec certitude et d'autres avec une grande vraisemblance[3], ils sont eux-mêmes traités comme des peintures. Masses de guerriers

es ranger dans la suite des personnages du cortège. Un peintre n'aurait pas manqué, pour résoudre cette difficulté, de recourir à la perspective.

[1] Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 73.

[2] Au Théséion, la frise orientale, dans le groupe des dieux témoins de la bataille, rappelle la cella du Parthénon, et la frise occidentale fait plus d'un emprunt aux métopes de ce même monument (Collignon, *ibid.*, II, p. 83). Au temple d'Athéna-Niké, reprise du thème de l'assemblée des dieux avec attitudes dérivées de celles du Parthénon (Collignon, II, p. 100). Les sculpteurs de Phigalie s'inspirent du Parthénon et du Théséion ; pour la Centauromachie les métopes du Parthénon sont largement mises à contribution.

[3] Le massacre des prétendants et l'enlèvement des Leucippides sont deux compositions de Polygnote dans le temple d'Athena Areia à Platées et celui des Anakes à Athènes. La bataille de Troie, la prise de la ville, le combat d'Achille contre Penthésilée et les Amazones forment une trilogie dont le prototype doit être cherché, selon M. Benndorf, dans les trois fresques peintes au Pœcile par Polygnote, Micon et Panainos. Par analogie avec l'hérôon de Trysa, il est naturel de supposer que les reliefs de Xanthos reproduisent quelques peintures murales. — Sur Trysa, cf. Benndorf et Niemann, *das Herôon von Gjölbaschi-Trysa*, Vienne, 1889 ; Sal. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1892, 1[er] octobre et 1[er] décembre. Sur les deux monuments, cf. Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 201-231.

s'entrechoquant en plaine ou autour d'une ville assiégée, décor rempli par toute sorte d'architectures, temples, maisons, portes, tours, remparts surmontés de créneaux, et tout cela, files de soldats, bâtiments, fortifications, représenté avec une certaine perspective, personnages sur plusieurs plans : ce sont déjà les éléments du style pittoresque[1].

Nous pouvons donc le répéter : le pittoresque, comme le réalisme de l'époque hellénistique, se forme dès la période hellénique, et l'on s'achemine vers tous deux par degrés. De distance en distance, ici ou là, dans l'une ou l'autre province de l'art classique, nous avons ressaisi quelques anneaux de la chaîne. Il n'y a nulle coupure entre l'art des Diadoques et le passé ; il y en a si peu et l'évolution se fait si graduelle que cet art, à son début, est encore bien souvent docile aux influences antérieures. De même que tout à l'heure l'idéalisme du IVe siècle se pénétrait peu à peu de réalisme et que la sculpture monumentale, si dédaigneuse longtemps du pittoresque, cessait de le repousser avec la même rigueur, de même à présent et par une action inverse, le goût du pittoresque n'exclut pas sur-le-champ les souvenirs du grand style décoratif d'autrefois, et dans la recherche, chaque jour plus passionnée de la vérité, persistent d'abord bien des survivances de la conception idéaliste.

Citons deux exemples de ces œuvres de transition. C'est en premier lieu la belle frise de Munich, les Noces de Poseidon et d'Amphitrite[2]. Avec ses deux plans de profondeur, sa façon de représenter le char nuptial de biais, en perspective, afin de montrer les deux personnages du couple divin, avec son gracieux cortège de Néréides, portées doucement sur les vagues et vues de dos ou de face, avec tous ses êtres bizarres, mons-

[1] Si nous redescendions à l'art industriel, nous verrions, dans les *ex-voto*, ce style s'introduire et développer les principes indiqués par la frise du Parthénon. Les chevaux qui suivent la procession des Panathénées étaient rangés plusieurs sur une file et mordaient les uns sur les autres ; mais ils étaient tous de profil. Voici qui est plus audacieux. Un *ex-voto* d'Athènes, dédié à Hermès et aux Nymphes, l'enlèvement de Basilé par le héros Echélos, figure de biais le quadrige, et cette perspective fuyante permet de montrer les quatre poitrails des chevaux et de faire voir même de face la tête de l'un d'eux. Or l'intéressant, c'est que la sculpture monumentale adopte cette innovation et qu'une métope du temps de Lysimaque, trouvée sur l'emplacement d'un temple d'Ilion, nous présente le même type d'attelage et la même perspective de chevaux. — Cf. Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 191 et 395.

[2] Collignon, *ibid.*, II, p. 480-482.

trueux ou fantastiques, Tritons, hippocampes, taureaux, dragons aux formes capricieusement associées à celles des êtres marins, elle est empreinte d'un caractère pittoresque évident ; et pourtant, sans aller jusqu'à chercher une relation directe entre elle et un groupe particulier de Scopas, il est impossible de nier que la composition, si clairement ordonnée autour de son centre, et le style, si classique par la grâce aisée et tranquille, ne rappellent les meilleures traditions de l'âge antérieur.

L'autre exemple est le célèbre sarcophage provenant de la nécropole de Sidon et devenu populaire sous le nom de sarcophage d'Alexandre. Là aussi le pittoresque ne fait pas défaut. « Il consiste dans un jeu chatoyant d'ombres et de lumières, obtenu par de multiples oppositions très tranchées, par des inégalités rapides dans la saillie du relief[1]. » Le modelé des figures tantôt plus ressenti, tantôt moins, fait passer l'œil par des plans successifs qui donnent à l'ensemble, indépendamment de la polychromie, un aspect de tableau en relief. Et de même le souci de l'exactitude, le réalisme, anime beaucoup des parties de cette œuvre. Scènes de guerre ou de chasse sur les deux grandes faces latérales du sarcophage, les unes et les autres sont des scènes de la vie réelle, vécues par les acteurs, observées par l'artiste. Rien de plus ordinaire que ces chasses au lion ou aux autres fauves, passe-temps favori des princes et dynastes de l'Orient. Rien de plus historique que cette bataille entre Perses et Macédoniens où paraît Alexandre et qui se désigne d'elle-même comme étant Issos ou Arbèles. Les personnages contribuent à la vérité des deux scènes ; c'est le héros macédonien en personne, bien reconnaissable, qui se précipite sur un lion ou charge et terrasse un ennemi[2]. La plupart portent les costumes du temps, soit l'armure macédonienne, soit les anaxyrides, le bachlik enveloppant le menton et la tête, la tunique à double ceinture des Perses. Puis, chevaux qui bondissent ou s'abattent, coups portés ou parés, guerriers entassés, bras, jambes, corps entremêlés, tendus dans l'effort ou défaillants, c'est le choc impétueux, la lutte furieuse, traitée dans un style plein de mouvement et de vie, avec une recherche de pathétique

[1] Théodore Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. II, p. 184.

[2] D'autres figures, un Perse qui se retrouve plusieurs fois sur les bas-reliefs de la cuve, des Macédoniens, officiers d'Alexandre, sont assurément aussi des portraits.

vibrant[1]. La couleur, si vive encore lors de la découverte, achevait, par le bariolage des étoffes, le rendu de la pupille et de l'iris de l'œil, des cils et des sourcils, par la teinte donnée aux lèvres et aux cheveux, le réalisme des vêtements et des physionomies.

Nous ne dissimulons pas, on le voit, tous les indices du style nouveau qui se prépare; et, malgré tout, il subsiste de l'art ancien des traces manifestes. Les Perses sont vêtus à l'orientale; mais à côté, voici, singulier mélange, des Grecs entièrement nus, de la nudité des demi-dieux ou des héros, comme l'étaient les combattants du Mausolée et du temple d'Athéna-Niké. Les personnages veulent représenter des individus déterminés; mais ces portraits, où respire la passion et la vie, ne sont point cependant d'une absolue ressemblance. Les figures encombrent la scène de leur grand nombre, remplissent le cadre, débordent; néanmoins, et quoique serrées les unes contre les autres dans un étroit espace, elles se divisent en groupes bien distincts; chaque guerrier est aux prises avec un seul adversaire; c'est une suite de corps à corps, de duels; nous revenons aux combats à la façon d'Homère ou des frises classiques. La composition est touffue, mais ordonnée avec art, presque avec symétrie, et cela aussi relève de l'ancienne tradition : trois cavaliers macédoniens, trois chefs, partagent la scène, deux aux extrémités, un au centre, et dans chaque partie les masses s'équilibrent et les groupes se répondent. Les attitudes enfin n'ont rien qui ne nous soit connu. Les bas-reliefs de Sidon rappellent encore ceux du Mausolée.

III

Le sarcophage d'Alexandre et la frise de Poseidon et d'Amphitrite se placent tous deux au seuil même de la période hellénistique, à la fin du IVe siècle ou au début du IIIe [2]. Avec eux

[1] Cette recherche se trahit notamment dans l'expression de certains visages enflammés de passion. Le vieux capitaine (peut-être Parménion), qui a renversé un ennemi, et Alexandre, quand il charge le lion, ont une singulière énergie dans le regard.

[2] Nous ne croyons pas, comme M. Th. Reinach (*article cité*) que le sarcophage ait été exécuté avant la mort d'Alexandre; certaines scènes semblent se

nous tenons la transition entre l'art hellénique proprement dit et celui des Diadoques, et nous passons facilement de l'un à l'autre. Si ces monuments se rattachent encore à la grande sculpture décorative de la Grèce classique, nous avons vu qu'ils annonçaient cependant autre chose : le sarcophage fait pressentir déjà les œuvres de l'école de Pergame ; la frise, les bas-reliefs alexandrins. Ainsi l'évolution hellénistique a été amenée peu à peu. Il n'en est pas moins vrai que, à considérer maintenant les périodes dans leur ensemble et si l'on ne veut plus retenir d'elles que leurs caractères généraux, celle qui s'ouvre avec les successeurs d'Alexandre, comparée à la précédente, accuse une direction d'art, somme toute, nettement différente et une orientation qu'on peut dire nouvelle.

Jusque-là, quelques témoignages que nous ayons relevés des influences réaliste et pittoresque, le grand courant était ailleurs. Désormais le naturalisme et le pittoresque deviennent envahissants ; nous les rencontrerons partout dans l'art hellénistique. Et sans doute, puisqu'aucune tradition ne périt entièrement, dans certaines régions, comme les îles de l'Archipel ou l'Attique, se retrouveront encore des œuvres qui sont comme le prolongement de l'école de Praxitèle ou de celle de Scopas. L'Attique surtout se fera remarquer par son esprit obstinément conservateur, étroitement fidèle aux principes classiques. Mais aussi ce n'est plus là qu'est la vie ; là, on répète, on ne crée plus. Athènes, au IIIe siècle, avec l'indépendance politique, a perdu sa suprématie littéraire et artistique ; elle n'est plus qu'une ville de province et qu'un musée où l'on vient seulement étudier les chefs-d'œuvre du passé. L'activité s'est transportée dans des centres nouveaux, dans les brillantes capitales des royaumes formés avec les débris de la monarchie macédonienne, et dans quelques états demeurés indépendants. Alexandrie, Pergame, Antioche, Rhodes, Tralles[1], voilà dorénavant les principaux foyers des arts et des lettres. Des anciennes écoles la seule qui soit vraiment agissante, c'est

rapporter à des luttes soutenues postérieurement (cf. Collignon, II, p. 408-409) ; mais nous l'attribuons aux dernières années du siècle. Quant à la frise de Munich, la présence des petits Amours sur les jambes, le dos ou la queue des monstres marins trahit le goût hellénistique et empêche de la faire remonter au-delà du IIIe siècle.

[1] La ville de Tralles n'est pas entièrement indépendante, il est vrai ; elle se rattache politiquement, depuis Eumène II, à la royauté de Pergame ; mais c'est un patronage, non une domination.

l'école de Lysippe. Une preuve bien certaine de cette action persistante, c'est la vogue dont continuent longtemps à jouir dans l'art industriel les types créés par le sculpteur de Sicyone. Si les petites figurines de bronze et les terres cuites ne cessent de s'en inspirer et de les reproduire, c'est qu'ils plaisent toujours au grand public, à l'humble et nombreuse clientèle des fondeurs populaires et des coroplastes.

Ajoutez que les fils et les élèves directs de Lysippe entretiennent avec éclat, à la cour des princes grecs, l'enseignement du maître. Or cet enseignement, nous l'avons dit plus haut, est tourné résolument vers l'imitation de la nature. « Voilà le seul modèle à suivre, » disait, en lui montrant la foule des passants, le peintre Eupompos à Lysippe[1]. Authentique ou non, le mot a l'avantage de caractériser avec netteté l'art du grand sculpteur et l'originalité de son œuvre. Au lieu de regarder en arrière et d'imiter un devancier, on devra maintenant regarder autour de soi et exprimer la vie. Cette transformation profonde, commencée au IVe siècle, c'est Lysippe qui l'achève définitivement et la consacre. Il avait assez de génie pour l'imposer, s'il eût fallu ; mais il n'eut rien à imposer: en l'accomplissant, il s'est trouvé répondre aux goûts et aux exigences intimes de ses contemporains.

Notons le fait : dans tous les ordres de l'intelligence, les esprits sont alors entraînés vers l'observation et l'étude de la réalité. Aristote, délaissant les hautes spéculations idéales et les rêveries de Platon, examine, se renseigne, recueille des faits, le plus de faits possible, les analyse, les classe, pour serrer la vérité de plus près. Théophraste moralise, scrute les âmes, démêle les défauts et les ridicules et peint des « Caractères ». Après Aristophane et son étincelante fantaisie, Ménandre avec sa fine observation prend ses personnages dans l'humanité ordinaire et la vie quotidienne : les analyses psychologiques, les études de passions et de mœurs sont au goût du jour. Ce n'est pas, du reste, le seul domaine que l'on tente alors d'explorer : la curiosité infatigable de l'époque recherche tout ce qui peut tomber sous la prise des sens. Les philosophes du Lycée montrent la voie ; puisant à toutes les sources d'information, auxquelles ils ajoutent leurs observations directes, ils développent les sciences naturelles

[1] Pline, *Hist. nat.*, 34, 61.

et expérimentales. Théophraste, en même temps qu'il pénètre dans le menu détail des travers humains, fait avec une égale précision l' « Histoire des Plantes » ; il les décrit, en explique les « Causes »[1] ; il est un naturaliste, comme Aristote, et, avec lui, le créateur de la botanique. C'est encore cette période qui produit un géographe comme Eratosthène, un médecin comme Erasistrate, un physicien comme Archimède, un astronome comme Hipparque. Espaces célestes, régions du globe terrestre, organes du corps humain, la nature entière est sollicitée de livrer ses secrets et de se laisser connaître. Le fait positif et concret, par cela seul qu'il est réel, et tous les faits positifs et concrets prennent aux yeux des Grecs hellénistiques une valeur singulière[2]. Il n'est donc pas étonnant qu'en art on ait surtout attaché du prix à la reproduction fidèle de cette nature, à l'observation scrupuleuse et au rendu minutieux de ce détail concret.

Les poésies alexandrines et, parmi elles, les épigrammes de l'Anthologie, où se trouvent tant de descriptions de tableaux ou de statues, nous renseignent assez bien, par les jugements qu'elles portent des œuvres d'art, sur les tendances et les aspirations du public. Or la qualité qu'elles vantent par-dessus toutes les autres, c'est la vie donnée à l'œuvre par l'imitation exacte de la nature. A chaque instant ces expressions reparaissent : « L'artiste a fait vivre sa statue, — le marbre est vivant, — il va ouvrir la bouche, parler, s'élancer, courir[3]... » C'est l'éloge suprême. « Vois cet enfant, s'écrie encore dans un mime d'Hérodas[4] une femme qui visite l'Asclépiéion de Cos, vois comme il étrangle l'oie. Si le marbre n'était pas là, devant toi, tu jurerais qu'il va dire quelque chose. Pour sûr, avec le

[1] Ce sont les titres de deux de ses ouvrages : Περὶ φυτῶν ἱστορίαι et Περὶ φυτῶν αἰτίαι.

[2] Puisque la passion de savoir revêt toutes les formes, disons donc qu'elle s'attache encore au passé des peuples comme aux questions qui concernent la langue et les chefs-d'œuvre littéraires des âges antérieurs. Mais ces études d'histoire, d'érudition grammaticale et philologique, qui se poursuivent dans les bibliothèques, n'ont pas pour nous, ici, la même importance que les recherches qui portent sur les êtres vivants ou sur les choses de la nature extérieure.

[3] Cf. P. Vitry, *les Epigrammes de l'Anthologie palatine*, *Revue archéologique*, 1894, 1er semestre, p. 315 et suiv.

[4] Au lieu de la forme *Hérondas*, plus fréquente, nous adoptons la forme *Hérodas*, d'après les observations de M. Ristelhuber (en tête de sa traduction des mimes, 1893, p. V et VI).

temps les hommes finiront par faire vivre la pierre elle-même. » Et plus loin : « Oh ! ce taureau ! et l'homme qui le conduit ! et la femme qui marche derrière ! et celui-ci qui a le nez crochu ! et cet autre qui l'a retroussé ! Ne sont-ils pas tous vivants en chair et en os ? N'était la réserve qui sied à une femme, je jetterais les hauts cris. Vraiment ce taureau me fait peur. Quel œil, Cynno ! Quel regard de travers il me lance[1] ! »

Les existences d'exception, surhumaines, des dieux ou des héros d'autrefois, l'époque ne les comprend plus : la foi est morte. Si elle continue à s'occuper des personnages mythologiques, c'est pour les dépouiller de leur grandeur idéale, les faire descendre jusqu'à elle et, par l'introduction irrévérencieuse de la réalité dans leurs aventures, ramener leurs religieuses légendes aux proportions d'un fait quotidien[2]. Ce qu'elle recherche avec une curiosité passionnée, ce qu'elle aime vraiment, c'est la vie qui l'entoure, qu'elle coudoie dans la rue ou à la campagne, celle de l'enfant à l'oie et de l'homme au taureau, celle du voisin dont la ressemblance l'intéresse, ou de l'étranger qui l'amuse par ses différences. Et cette vie-là, elle l'aime sous tous ses aspects même les plus humbles, dans toutes ses manifestations même les plus terre-à-terre. Il fallait s'y attendre. Le goût de la vérité, quand il dépasse le naturalisme pour aller jusqu'au réalisme, conduit nécessairement à la peinture des plus basses classes de la société comme des plus vils objets. Une fête brillante dans une riche maison est aussi vraie qu'un intérieur d'ouvriers, et de somptueuses tentures sont aussi vraies qu'une bouteille de vin sur une table avec une tranche de pain ; elles seront moins réalistes. Dans le réalisme il entre toujours une part de triviale vulgarité. Les Grecs hellénistiques, épris de réalisme, devaient donc se plaire à étudier le monde des pauvres gens, petits boutiquiers, mar-

[1] Hérodas, IV, v. 31 et suiv., 66 et suiv., d'après *la trad. G. Dalmeyda*, 1893, p. 89 et 91.

[2] Citons, par exemple, de Callimaque l'hymne à Artémis (III, 64 et suiv.), où les Cyclopes sont devenus des espèces de croquemitaines et servent à faire peur aux filles des dieux, quand elles ont été désobéissantes. Chez Apollonios de Rhodes, au troisième chant des *Argonautiques*, Cypris, ayant besoin de recourir à son fils Eros pour rendre Médée amoureuse de Jason, va le chercher et le trouve occupé à jouer aux osselets avec Ganymède ; comme elle sait que son autorité ne suffirait pas à le décider, car le gamin se moque volontiers de sa mère, elle lui promet un beau jouet, s'il veut être gentil (v. 114 et suiv.). On voit ce qu'est devenu l'antique Olympe ; nous n'y trouvons plus guère que des scènes d'intérieur bourgeois.

chands forains, crieurs publics, esclaves, faiseurs de tours, musiciens et chanteurs ambulants, tout ce qui exerce un métier populaire, habite les faubourgs et vit à la journée. Dans une cité maritime comme Alexandrie, ville cosmopolite, entrepôt de commerce du monde entier, où se croisait, se pressait sur le port, dans les rues, aux marchés, une foule bigarrée et bariolée, des gens de tous pays, de toutes races, de toutes couleurs, blancs d'Europe, jaunes d'Asie, noirs d'Afrique, Grecs émigrés, Egyptiens indigènes, Juifs, Orientaux, on imagine sans peine, par le spectacle que donnent les grands centres modernes de la Méditerranée, combien de types curieux, d'expressions plaisantes, d'attitudes comiques, il y avait à noter au passage et à saisir au vol pour une observation sans cesse en éveil.

La spirituelle pièce de Théocrite, le mime des Syracusaines, montre tout le parti qu'on pouvait tirer de ce spectacle. Les deux commères de Syracuse, qui ne veulent pas manquer d'assister à la fête d'Adonis, se risquent dans les rues transformées en « une immense fourmilière[1] »; et rien n'est plus divertissant que leur effroi des voitures qui arrivent, des chevaux qui se cabrent, de la cohue qui les bouscule. Ahuries, la tête perdue, leur voile déchiré, elles entrent enfin au palais, grâce à la protection complaisante d'un étranger. Une fois qu'elles sont à l'intérieur, devant les tapisseries, le lit d'argent d'Adonis, le luxe et la pompe déployés, elles ont l'admiration naïve et l'étonnement risible de petites bourgeoises de province transportées brusquement au milieu des splendeurs d'une capitale. Les mimes, représentant dans un cadre restreint les mœurs de la classe populaire ou moyenne, étaient donc parfaitement appropriés au goût hellénistique[2]. C'est dans ce genre que l'époque, avec toutes ses qualités originales de verve, de bonne humeur, d'observation aiguisée et précise, avec ses ressources limitées sans doute, mais encore aimables, pouvait le mieux donner sa mesure. L'heureux choix des détails, le

[1] Théocrite, *Idylle*, XV, v. 45.

[2] Nous aurions pu prendre comme exemple tel autre mime de Théocrite, singulièrement vivant et expressif, celui de Simætha la magicienne (II), histoire d'une jeune fille séduite et trahie par son amant, aventure de tous les jours, banale à force d'être vraie, — ou celui d'Eschine et de Cynisca (XIV), récit qu'un homme du peuple fait de ses amours assez grossières. Mais le mime des Syracusaines demeure encore le plus achevé, et comme le chef-d'œuvre du genre.

naturel de l'invention, la vérité expressive de la peinture font toute la saveur du début de cette même pièce des Syracusaines. La touche est si sûre que les personnages revivent sous nos yeux. Gorgo et Praxinoa bavardent, disent du mal de leurs maris, se plaignent de ne pas voisiner, parlent du prix de leurs robes. Pendant ce bavardage l'une d'elles termine sa toilette, inonde sa tunique en se lavant les mains, met son manteau et son chapeau ; l'enfant qui voudrait sortir avec sa mère est renvoyé à la servante ; un chat dort sur un siège. « Nos romanciers modernes, observe M. Couat, en Angleterre comme en France, n'ont pas poussé plus loin le soin du détail[1]. » Ajoutons : ni les peintres hollandais ou flamands dans leurs tableaux d'intérieur. C'est du Dickens assurément ; c'est aussi du Téniers ou du Van Ostade. Théocrite, par cette recherche de la vérité familière, a su être de son temps, et ce fut son mérite[2]. Il a fui les grands sujets et les genres ambitieux, dont l'âge était passé ; au lieu de vouloir ressusciter Homère et Pindare, il s'est interdit de viser trop haut, et, bornant son vol, s'enfermant dans de modestes tableaux de genre, il a mis tout son effort et tout son art à faire en perfection ce qu'il pouvait encore faire : bien observer et bien peindre la réalité[3]. Il s'est trouvé être un poète de premier ordre.

[1] Couat, *la Poésie alexandrine*, p. 422.

[2] Ces mêmes qualités de fine observation se retrouvent dans les mimes d'Hérodas. Les deux commères de l'Asclépiéion de Cos, qui rappellent de si près les *Syracusaines*, les élégantes Coritto et Métro, Gyllis la vieille entremetteuse, le marchand d'esclaves Battaros, le cordonnier Cerdon, le maître d'école Lampriscos, sont des personnages très bien dessinés, enlevés d'un crayon juste et amusant.

[3] En dehors des mimes de Théocrite et d'Hérodas, il faudrait mentionner, comme dérivant du même courant réaliste, divers genres satiriques, les *Silles* de Timon, les poèmes de Ménippe le cynique, les compositions de Sotadès. Mais il est plus piquant de reconnaître cette veine d'inspiration pittoresquement familière, ce goût du petit détail vrai, cet intérêt aux choses de la réalité commune, dans des genres dont la nature ne comporte pas la familiarité. Le poème épique de Callimaque, l'*Hécalé*, qui devait être consacré à la lutte de Thésée contre le taureau de Marathon, racontait beaucoup plutôt, autant qu'on en peut juger par les fragments, l'hospitalité donnée la veille du combat par la vieille femme au héros ; il s'étendait sans doute avec complaisance sur la description de la cabane, le pauvre repas pris en commun, la conversation des deux personnages, en un mot sur ce qui n'était que l'accessoire du sujet ; c'est que cet accessoire prêtait au pittoresque et à la peinture d'une scène d'intérieur. On voit donc quelle était la passion des Alexandrins pour ces tableaux de genre, puisqu'ils ne craignaient pas de les introduire jusque dans la grave et majestueuse épopée, habituée autrefois à un ton plus relevé.

Dans cette humble réalité qu'il décrit, parmi ces gens de médiocre condition qu'il met en scène, on croira aisément qu'il n'avait pas oublié, à côté du menu peuple de la grande ville, le monde de la campagne, les paysans et les pêcheurs. Ce sont eux qui figurent même le plus souvent dans ses idylles ou petits poèmes. Scènes de la vie rustique, en particulier scènes de la vie pastorale ou *bucolique*, voilà surtout ce qu'il nous présente, et ses personnages de prédilection sont des chevriers et des bouviers. Or remarquons que les deux tiers de ses pièces bucoliques sont traitées dans le même esprit que ses mimes. D'ailleurs, n'était la forme qui diffère, emprisonnée presque toujours dans un moule, avec des couplets alternés ou des refrains, des correspondances symétriques d'expression, des effets de répétition ou d'antithèse, on pourrait dire que ces dialogues ou monologues sont, à cause de leur caractère dramatique, une variété du mime ou des mimes rustiques. On pourrait le dire aussi à cause de leur réalisme. Μιμεῖσθαι signifie imiter et, en dépit de la convention des rythmes et de la musique des vers, ils sont une imitation très approchée de leur objet. Battos, le berger, s'est piqué sous le talon en courant après une vache, au milieu des chardons et des ajoncs de la montagne, et Corydon est occupé à lui retirer du pied l'épine qui le blesse[1]. Sous le soleil méridional, en été, au matin d'une journée qui promet d'être accablante, deux moissonneurs sont dans un champ de blé, Milon, travailleur infatigable, « dur comme un fragment de roc[2], » sans cesse courbé sur sa tâche, et Battos, l'amoureux, qui, les yeux et le cœur tout pleins de sa Syrienne, la noire et maigre Bombyca, n'a plus de goût à l'ouvrage et fait tomber les épis en lignes irrégulières. Ces petits tableaux sont tout imprégnés de réalité agreste et d'un charme pénétrant dans leur simplicité vraie. Milon chante-t-il sans quitter la faucille ; il dira une vieille chanson de village, la chanson de « ceux qui peinent au soleil[3] », suite de préceptes populaires, renfermés dans des strophes très courtes et très peu poétiques[4]. Voulez-vous maintenant la grossièreté toute pure de la campagne? Ecoutez Lacon et Comatas, deux pâtres de l'Italie méridionale, l'un de Sybaris, l'autre de Thurium, qui s'injurient,

[1] Idylle IV.
[2] Idylle X, v. 7.
[3] *Ibid.*, v. 56.
[4] *Ibid.*, v. 42-56.

parce qu'une ancienne rivalité sépare les deux villes et se provoquent brutalement à un combat poétique; Théocrite n'a pas reculé devant les termes violents et crus.

Là même où se trahit chez lui, à une certaine recherche d'élégance ingénieuse et artificielle, le poète de cour, le poète de Ptolémée ou de Hiéron, son goût de réalité intime ne l'abandonne pas, et il mêle encore au convenu bien des traits de nature[1]. Qu'il représente des bergers plus délicats et raffinés que les Lacon, comme le chevrier de la IIIe Idylle, ou le beau, pur et noble Daphnis, le héros légendaire des pasteurs siciliens, ou le demi-dieu Polyphème épris de la blanche Galatée; jusque dans ces sujets d'un caractère relevé et même idéal, il fait rentrer par mille détails exacts, observés, pris sur le vif, la vérité des sentiments et des mœurs de la vie rustique. Le jeune chevrier, amant d'Amaryllis, peut paraître d'une tendresse bien savante dans ses lamentations à sa maîtresse; cependant il a gardé toute la superstition crédule de l'homme des champs; comme sa paupière droite a battu, il voit dans ce tressaillement nerveux un heureux présage et se figure naïvement qu'Amaryllis va revenir[2]. Dans les amours de Polyphème et de Galatée il y a de la coquetterie et du manège et de la grâce un peu étudiée; le Cyclope est un berger au doux langage qui se mire, un jour de calme, dans l'eau immobile de la mer; mais c'est aussi, malgré sa jeunesse, un être laid, difforme et sauvage, à l'œil unique, à la poitrine velue, qui, sur le conseil de la vieille Cottytaris, crache trois fois dans son sein pour conjurer le mauvais sort[3]; c'est un être primitif qui « aime avec une véritable furie[4] » et, blessé jusqu'au foie, se consumant depuis l'aurore près des algues du rivage, épanche en appels réitérés et pressants sa passion débordante. Partout où paraît Daphnis, avec lui paraît l'adolescence dans sa fleur pudique et rougissante; c'est dire que le poète a créé un type idéal. Le voilà pourtant, ce berger de convention, qui, tout comme un berger de la réalité, se coupe au doigt avec un roseau

[1] On pourrait aussi insister sur ce qu'il y a en lui d'art ou d'artifice; mais on comprendra que ce n'est pas mon rôle; je dois présenter au contraire et développer l'autre aspect de sa poésie. Au total, c'est du mélange de ces deux éléments opposés, réalisme et convention, art et naturel, qu'elle est constituée tout entière.

[2] Idylle III, v. 37.

[3] Idylle VI, v. 39-40.

[4] Idylle XI, v. 11.

dont il voulait façonner une syrinx[1]. Et son rival Ménalcas, aimable lui aussi et beau, si poétique d'ordinaire dans ses chants, ne laisse pas d'être sensible au bien-être tout matériel du paysan qui, en hiver, lorsque le froid sévit au dehors, se chauffe à un feu de chêne et regarde « cuire des glands secs et des tripes fumantes[2] ».

On voit comment Théocrite, quand il n'est pas purement champêtre, sait encore, jusque dans son art parfois recherché, introduire la simplicité ou même la vulgarité des champs, et, conservant à l'œuvre entière une certaine teinte où se fondent les contrastes, passer avec souplesse de la fiction à la réalité unie et familière. Mais ce ne sont pas seulement les détails vrais, empruntés directement à la vie des gardeurs de troupeaux, qui donnent à ses poèmes leur admirable naturel; c'est aussi un sentiment général, le sentiment de la nature elle-même, qui circule dans toutes les parties de chacun d'eux, les enveloppe et les baigne véritablement d'une atmosphère rustique. Les êtres et les choses de la campagne sont à chaque instant associés au tableau : les taureaux roux, les brebis aux mamelles gonflées, les chèvres camuses, les abeilles autour des ruches, les cigales ou les sauterelles, puis les arbres, les sources vives, la bruyère, le genévrier, la menthe fleurie. Tout cela vit ou murmure doucement ou exhale son parfum.

Cette nature toujours présente a le double avantage, d'un côté, de relever par sa poésie intime les grossières disputes de quelques-uns des pâtres, et, de l'autre, par tout ce qu'elle évoque de sensations, de ramener sur terre les sujets conventionnels, allégories ou mythes, qui risquaient de se perdre dans la nue, et et de leur faire prendre pied dans la réalité. Daphnis meurt, victime de Vénus, à laquelle il résiste fier et obstinément pur. Comme cette légende mythologique est rapprochée de nous! Les troupeaux qu'il menait paître autrefois, vaches, taureaux, génisses, sont là, couchés à ses pieds; nous entendons les bêtes sauvages, les fauves, loups, chacals, lions, ours, hurler au fond de leurs repaires; les montagnes, les forêts, les fleuves, tout ce qu'il a aimé, s'émeut, est présent; Daphnis dit adieu à ces êtres, à ces choses : il est en communion avec la nature entière[3].

[1] Idylle VIII, v. 24-25.
[2] Idylle IX, v. 19-20.
[3] Idylle I.

Dans l'idylle des Thalysies[1] le poète rapporte une anecdote de jeunesse qui lui a laissé d'agréables souvenirs, une fête de Déméter, célébrée à Cos, chez des amis de la campagne; seulement il a déguisé les noms des personnages sous des appellations de fantaisie et prêté à deux d'entre eux, les acteurs principaux, des citadins, un extérieur et des vêtements de berger. Nous sommes donc dans le domaine des allusions et de l'allégorie; mais, du commencement à la fin, la nature encore anime tout le poème, la rencontre sur la route, « à l'heure de midi, quand le lézard dort dans les murs et que les alouettes, amies des tombeaux, cessent de voltiger[2] », les chansons des deux bergers, la riche et plantureuse description qui termine la pièce, ce tableau de l'automne naissant, avec les arbres surchargés de fruits et dont les branches plient jusqu'à terre, les poires et les pommes qui roulent à foison sur le sol, les abeilles près des fontaines, les cigales dans le buisson voisin, les tourterelles sous la ramée, tandis que les ormes et les peupliers se balancent, agités par le vent, et qu'une onde sacrée s'écoule en murmurant de l'antre des Nymphes[3]. C'est la nature qui maintient la fiction dans la vraisemblance, et, — je parlais tout à l'heure d'une teinte générale répandue partout, — c'est elle qui, reliant les diverses parties de chaque idylle, associant les éléments contraires, donne l'unité d'impression indispensable.

Le paysage forme d'ordinaire le cadre du tableau. Tantôt il est assez simple, comme il convient pour enfermer de simples propos : le bord d'une source, l'ombre d'un bois, le tronc noueux et le feuillage pâle d'un olivier, une colline couverte de bruyères, cela suffit aux Lacon et aux Comatas, dont l'imagination est courte encore, pour chanter et se provoquer à une joute poétique. Mais tantôt aussi, à mesure que la poésie pénètre la grossièreté de ces âmes rustiques, les élève et les affine, le cadre s'agrandit, l'horizon s'entr'ouvre; c'est toute la nature sicilienne qui apparaît à nos yeux, avec ses grands aspects et ses admirables paysages, les vallées profondes et fraîches, le sommet neigeux et les pentes boisées de l'Etna, les vagues transparentes et bleues qui viennent caresser le rivage de

[1] Idylle VII.
[2] Idylle VII, v. 21-24.
Ibid., v. 132 à la fin.

Syracuse ou de Messine. Les Daphnis et les Ménalcas ne se contentent plus de s'asseoir près d'une fontaine, un jour d'été, en plein midi. Leur rêve est d'être couchés sous un rocher, en face de l'immensité des flots, et, tenant leur belle entre leurs bras, tandis que les troupeaux paissent confondus, de lancer leurs chants vers la mer de Sicile[1]. Le cyclope Polyphème, lui aussi, veut confier aux flots, aux vents du large, ses effusions passionnées ; il choisit une roche élevée, près des algues de la plage, et ne peut détacher ses regards de l'élément qui l'attire, où se cache la séduisante et perfide Galatée. Quand Daphnis est consumé par son mal, c'est au milieu d'une vallée de l'Etna, gracieuse et sauvage à la fois, qu'il meurt, dans ces beaux sites où il a passé son enfance, dont il a été lui-même l'ornement et la joie.

Partout donc dans cette poésie bucolique respire le sentiment de la nature, de la nature avec son charme familier ou sa grandeur agreste ; elle contribue à donner au genre une couleur de franche vérité, et, jointe à l'observation précise des détails de la vie rustique, elle dégage de la pastorale de Théocrite une saveur de réalité qui nous ravit. J'insiste sur cet amour de la campagne, parce que nous ne l'avions pas rencontré dans les mimes proprement dits, et surtout parce qu'il n'est pas personnel à notre seul poète. Après la tendance générale au réalisme que nous avons signalée chez les Grecs hellénistiques, c'est un autre trait commun de l'époque entière. On aime alors la nature, cela est certain, non pas sans doute avec la profondeur qu'y apporte souvent Théocrite ; on la veut plutôt gracieuse et élégante, un peu parée, aimable en tout cas. Au lieu des grands espaces et des paysages d'une beauté sévère, on recherche les jolis coins d'ombre et de verdure, et il ne déplaît pas qu'ils soient égayés par la statue de quelque divinité champêtre. On préférera, dans la Ire Idylie, à la vallée solitaire de la haute montagne où se déroule le mythe de Daphnis, le lieu que le chevrier désigne à Thyrsis pour qu'il y fasse entendre son chant bucolique. « Viens ici nous asseoir, dit-il, sous cet ormeau, en face de ce Priape et de ces nymphes des fontaines, où tu vois ce siège rustique et ces chênes[2]. » Tel est le vrai paysage hellénistique ; mais cette nature-là du

[1] Idylle VIII, v. 55-57.
[2] Idylle I, v. 21-23.

moins, bornée dans ses horizons, intime, calme, féconde sans effort, qui invite à chanter nonchalamment et à songer à des amours très simples, on l'aime, et on aime ceux qui y vivent.

D'abord parce qu'on est très curieux, nous l'avons dit, que tout ce qui est de la vie intéresse, et que le goût d'observation se porte vers les réalités de la campagne, comme il se portait vers les réalités de la ville. Si l'on regarde avec complaisance les humbles, comment ne pas regarder les habitants des chaumières? Ils sont aussi vrais que les habitants des faubourgs. A cet égard l'amour de la campagne est une conséquence du sentiment réaliste. Mais on l'aime aussi parce qu'on est très raffiné, et cette seconde raison fortifie la première.

C'est une remarque souvent faite que les époques de civilisation avancée, de culture compliquée, savante et artificielle, désirent volontiers revenir à ce qui est le contraire d'elles-mêmes, au naturel, à la simplicité ignorante. C'est ainsi, aux temps modernes, que le Tasse et Guarini fleurirent dans l'Italie corrompue et vieillie du XVI[e] siècle, Racan et Segrais dans la société polie de notre XVII[e], Fontenelle et Lamotte au milieu de la préciosité renaissante de la petite cour de Sceaux, et qu'à la veille de l'écroulement de l'ancien régime les bergeries de Marie-Antoinette charmaient tout le beau monde de Trianon. Il en est de même dès l'antiquité, sous les Diadoques. Comme cette simplicité des mœurs qui existait d'elle-même aux âges de l'humanité primitive, alors toute rapprochée de la nature, continue jusqu'à un certain point à se maintenir loin des villes et des centres de civilisation, parmi les habitants de la campagne, on s'éprend des bergers et de leur vie pastorale, plus généralement de la vie rustique avec toutes les sensations qu'elle procure. On y rencontre ce que poursuivent des esprits et des âmes fatigués, à savoir des êtres à peu près exempts de tous soucis, sauf les soucis de l'amour, qui pensent peu ou ne pensent point, qui se contentent de sentir et d'une façon naïve, sans raffiner ni subtiliser, puis un bien-être matériel facile et abondant, des jouissances paresseuses au milieu d'une plénitude champêtre, comme celles dont Théocrite trace un tableau enivrant à la fin de ses Thalysies, une existence enfin douce et calme, bien faite pour reposer et rafraîchir l'imagination. Dans ce retour vers les choses de la campagne il entre donc une lassitude de la ville et de ses mœurs convenues, un dégoût ou au moins un ennui de tout ce factice, par suite une certaine sincérité. Mais

prenons garde qu'il n'y entre aussi une part d'affectation et de mode; peut-être jusque dans cette répugnance pour le raffinement y a-t-il encore bien du raffinement. On trouve un plaisir délicat et piquant à tout comprendre, à rechercher les contrastes, à goûter ce qui est juste l'opposé de son tempérament, et, parce qu'on n'est point simple du tout, à aimer la simplicité : à ce jeu l'ingéniosité de l'esprit et les subtilités du sentiment ont encore leur compte.

Or c'est du mélange de ces éléments divers qu'est fait à l'époque hellénistique, pour un Grec d'Alexandrie, de Séleucie ou d'Antioche, l'amour de la nature. Théocrite satisfaisait l'imagination de ses contemporains et répondait à un de leurs besoins en leur présentant des peintures vraies de la paisible et heureuse naïveté des bergers. Mais soyons sûrs qu'il ne flattait pas moins leurs goûts quand il se faisait spirituel lui-même, habillait en pasteurs des personnages de la réalité et donnait à quelque poète très élégant et raffiné du jour, avec une peau velue de bouc fauve, une ceinture tressée et un bâton d'olivier sauvage, l'apparence rustique du chevrier Lycidas[1]. On voit la pente et le danger; la recherche ingénieuse risquait de prendre le dessus et d'introduire dans le sentiment le bel esprit, la manière, pour tout dire la fadeur. Théocrite, grand artiste, s'est préservé de ces défauts; on n'en saurait dire autant de ceux qui l'ont suivi : bientôt fleuriront les grâces mièvres de l'Anthologie.

Quoi qu'il en soit, ce goût idyllique ou pastoral, demi-sincère, demi-artificiel, a été très vif dans le monde grec à partir des successeurs d'Alexandre. Ce qui le prouve, c'est que le culte des chapelles rustiques et des arbres sacrés qui les ombrageaient se répandit promptement alors et devint populaire. Ces arbres, on les ornait d'offrandes; on suspendait à leurs branches des guirlandes, des couronnes ou des rubans; leur porter atteinte était une impiété sacrilège[2]. Les poètes y font souvent allusion ; ils montrent les bergers ou les chasseurs consacrant à un pin, à un platane, quelque dépouille d'animal ou les armes qui leur ont servi; dans leurs œuvres mythologiques ils s'inspirent de légendes où le héros est puni pour avoir mutilé des arbres sacrés ; ils ne font assurément que reproduire les habitudes et les

[1] Idylle VII.
[2] Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, p. 298

croyances de la société. Le scepticisme religieux n'avait plus guère laissé d'adorateurs aux grandes divinités d'autrefois ; le respect pour elles s'en était allé. En revanche on s'attache avec plus de dévotion que jamais aux dieux rustiques, gardiens des champs, des jardins et des bois, à Hermès, « protecteur des troupeaux[1] », à Pan, habitant des grottes, des vallées et des montagnes, et qui près des sources, à l'ombre des pins, fait entendre des sons mélodieux sur sa flûte pastorale[2] ; on célèbre même de nouveaux cultes, celui de Priape, qui personnifie la nature et sa force fécondante, préside à la prospérité des champs, à la reproduction du bétail, veille sur les vergers et les vignes et en écarte les maraudeurs[3]. Ces dieux sont honorés partout ; ils ont leurs images de bois dans les champs, œuvres grossières des paysans et des bergers, leurs statues de marbre dans les parcs et les élégants jardins des riches habitations. A un carrefour, près d'un petit sanctuaire, au bord d'une fontaine, sous un arbre, au détour d'un chemin, on veut rencontrer la silhouette amie d'un Hermès ou d'un Priape dont la vue éveillera des idées d'abondance et de félicité pastorales ; ou bien quelque Satyre champêtre, à la figure rieuse, animera la verdure d'un bosquet et la perspective d'une allée.

Les poètes de l'Anthologie nous aident, avec Théocrite, à comprendre cet état d'esprit des contemporains. Comme lui et après lui, ils sont pleins de ces paysages bucoliques, décrits sobrement, d'un trait, sans insister. Leur nature, il est vrai, est plus apprêtée que la sienne et plus ornée de statues. Cependant, après lui encore et comme lui, ils savent retrouver parfois la poésie simple de la campagne[4], le souffle du zéphyr dans les pins, le chant des cigales, et à midi, dans la montagne, l'air de flûte du berger sous les platanes touffus qui l'abritent de la brûlante canicule. Théocrite a donc une double lignée, et ses imitateurs se partagent sa succession. Hérodas essaie de faire revivre ses mimes[5] ; Bion, Moschos, un certain nombre de

[1] Epigramme de Leonidas de Tarente, *Anthologie palatine*, VI, 334 (Didot).
[2] *Anthologie*, XVI, 226.
[3] *Anthologie*, XVI, 236, 237.
[4] *Anthologie*, XVI, 227.
[5] Il n'est pas sûr cependant qu'Hérodas doive être regardé comme le successeur de Théocrite. Il est son comtemporain : voilà le fait. Mais est-il son contemporain plus âgé ou plus jeune ? La chose est douteuse. M. Ristelhuber (*Introd.*, p. IX) veut que le βασιλεὺς χρηστός du mime I (v. 30), où l'on croyait voir Ptolémée III Evergète, soit Ptolémée II Philadelphe : ce qui permettrait

poètes de l'Anthologie, sont tentés par ses tableaux champêtres. Mais tous le rappellent avec des qualités affaiblies. Le premier n'a plus cette pénétrante poésie mêlée à l'observation de la réalité ni cette harmonieuse perfection de la forme[1]; il n'est que réaliste[2]; les autres ont à peu près perdu même la simplicité relative de leur modèle. Après avoir créé ou rajeuni deux genres, c'est encore Théocrite qui reste dans chacun le maître incontesté. Et comme ces deux genres répondent aux tendances propres de la Grèce hellénistique, il est à lui seul le meilleur représentant de son époque, et c'est lui surtout qu'il nous fallait étudier.

D'autre part, le nombre de ses disciples prouve combien le goût contemporain persiste longtemps le même. Or le sentiment de la nature et l'amour du paysage sont un élément essentiel du style pittoresque, entendu au sens artistique du mot, ou, si l'on aime mieux, de la composition picturale. Celle-ci com-

de vieillir Hérodas. — De plus celui-ci a écrit en vers choliambiques, non en hexamètres comme Théocrite. Est-ce une nouvelle preuve qu'il lui est antérieur, pour s'être ainsi conformé davantage à la vieille tradition de la poésie grecque, laquelle se servait toujours de l'iambe pour le dialogue dramatique? Ou bien n'est-il, après Théocrite et malgré l'exemple de son modèle, revenu à l'emploi de ce mètre que parce qu'il trouvait dans le choliambe (c'est-à-dire l'iambe boiteux) un instrument rude et grossier, un vers gauche et disgracieux, plus capable que l'harmonieux hexamètre épique de traduire le réalisme vulgaire de son inspiration ? Autant de questions délicates et controversées, comme aussi celles qui se rapportent aux analogies ou imitations que l'on peut reconnaître entre les deux poètes.

[1] J'ai dit dans la note précédente qu'il se servait à dessein d'un mètre boiteux (le choliambe) comme étant plus en rapport avec son réalisme. Il ne recherche donc nullement la poésie, ou plutôt il la fuit avec soin, et, de tous les mètres, choisit le moins poétique.

[2] A cet égard, pour nous qui cherchons à montrer combien l'époque hellénistique tout entière, en art et en littérature, a eu le goût du réalisme, par contraste sans doute avec son goût du raffinement, l'exemple d'Hérodas, qui n'est et ne veut être qu'un réaliste, d'un art entièrement impersonnel, qui se contente de faire vivre sous nos yeux des gens du peuple ou des personnages de condition moyenne, s'effaçant derrière eux, copiant leurs mœurs, leurs défauts, leurs ridicules ou leurs vices, et cela sans forcer la peinture ni exagérer, avec le seul désir d'être vrai, cet exemple, dis-je, aurait été plus caractéristique peut-être que celui de Théocrite. Maison comprendra que, ne pouvant nous étendre longuement ici sur la littérature alexandrine et ne l'abordant que de biais, nous ayons dû choisir entre les poètes; dès lors, en raison de la différence des talents et de la supériorité d'art chez l'un d'eux, nous ne pouvions nous empêcher de donner la préférence à Théocrite. Du reste les mimes de Théocrite n'ont souvent ni moins de vie exactement observée, ni moins de réalité vraie que ceux d'Hérodas (voir notamment les idylles IV et XIV); ils ont seulement en plus la grâce et le charme : on ne saurait leur en faire un reproche.

prend d'autres éléments; mais, pour n'avoir pas eu ce sentiment de la nature ou, plus généralement, ce sens du décor, les œuvres antérieures aux Diadoques ont toujours manqué de ce degré de vérité et de cette couleur exacte que communique à une scène la représentation de son « milieu ». Nous n'avions donc pas tort de montrer le pittoresque et le réalisme comme les deux voies principales où s'est engagé, avec l'esprit de l'époque entière, l'art hellénistique. Et nous avions raison aussi de prétendre que ces voies, si elles n'étaient pas entièrement nouvelles, n'avaient jamais encore été suivies comme elles le furent alors.

IV

De quelque côté en effet que nous nous tournions dans le domaine de l'art, nous ne trouvons guère que des œuvres marquées de l'un ou de l'autre de ces caractères et souvent des deux à la fois; le pittoresque presque toujours n'est que l'observation réaliste appliquée aux choses de la nature. Commençons par ce goût du paysage et de la réalité champêtre. Voici, pour nous borner à la sculpture, notre point de vue particulier, la base du « Taureau Farnèse[1] », en forme de montagne rocheuse où paissent des animaux, et celle de la statue du Nil[2] avec sa décoration si curieuse, tout entière empruntée à la flore et à la faune du fleuve, roseaux et lotus sur la rive, oiseaux aquatiques, crocodiles, hippopotames et ichneumons, bœufs au pâturage : véritables petites scènes de genre, tableaux rustiques que n'aurait pas désavoués un descriptif alexandrin.

Ce sont là des bas-reliefs; mais le pittoresque s'empare aussi de la sculpture en ronde bosse; la nature champêtre ou marine s'associe étroitement à la forme humaine, et de la façon la plus originale. Je ne parle pas seulement de la juxtaposition de deux organismes différents, comme l'art grec depuis longtemps l'avait imaginée dans les types des Centaures ou des Tritons; il s'agit d'une pénétration complète des éléments. Deux personnages du Palais des Conservateurs sont caractérisés comme habitants de la mer par les algues qui les recouvrent tout

[1] Collignon, *Sculpt. grecque*, II, p. 534, fig. 277.
[2] *Ibid.*, p. 563.

entiers, envahissent le ventre, la poitrine, le cou, les joues, les sourcils, et forment sur tout le corps comme une dentelure d'écailles [1]. Pour personnifier un port ou un golfe entouré de coteaux où croissent des vignes, une tête puissante, idéale, a des pampres et des grappes de raisin entremêlés dans les cheveux, deux petits dauphins qui se jouent dans la barbe, des algues à la place des sourcils, cette même floraison incrustée sur les joues et sur la partie visible de la poitrine, tandis qu'au bas du buste sont figurées des vagues en légères ondulations [2]. De là à représenter, comme le faisait la poésie alexandrine d'alors, des métamorphoses, c'est-à-dire des transformations de l'être humain en végétal ou en animal, il n'y avait qu'un pas; et un marbre de Florence nous montre en effet Daphné se changeant en laurier [3]. Le moment choisi comme le plus piquant et le plus capable de prouver la virtuosité de l'artiste est l'instant précis où la métamorphose s'accomplit, instant difficile à saisir entre tous, quand le corps a déjà presque perdu sa forme sans avoir encore tout à fait pris celle de la plante. Ce sont des jeux d'esprit, si l'on veut, et des exercices de bravoure; mais ils attestent ce besoin d'introduire partout la nature.

On l'introduit d'une autre manière encore, non plus en l'amalgamant, pour ainsi dire, à la personne humaine, mais en la donnant comme cadre à de grandes compositions décoratives. Car l'art, à cette époque, devient surtout décoratif. Avec les rapides progrès du luxe, on s'est aménagé de somptueuses résidences, et, de même que la sculpture concourt à l'ornementation des appartements intérieurs, des portiques et des colonnades, on la fait concourir aussi à l'embellissement des jardins. Les allées et les bosquets se peuplent de statues. Ce qui sera le goût dominant de Louis XIV et du XVII[e] siècle est déjà le goût de l'époque hellénistique. Les épigrammes de l'Anthologie nous ont laissé des descriptions de statues-fontaines qui auraient convenu merveilleusement aux jardins du Grand Roi [4], et certain Cyclope de bronze tout ruisselant, semblable à un fleuve, lançant des jets d'eau de son œil unique, de sa bouche et de sa

[1] Helbig-Toutain, *Guide*, I, n[os] 558-560.
[2] Id., I, n° 302, et Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 587, fig. 306.
[3] Collignon, *ibid.*, II, p. 589, fig. 308.
[4] *Anthologie*, XIV, 133, 135.

main[1], fait aussitôt songer à l'Encelade de Versailles[2]. C'est de cette sorte, avec une destination décorative, dans un cadre d'une rusticité élégante, qu'il faut restituer par l'imagination ce que M. Collignon appelle les groupes pittoresques[3], le groupe des Niobides, par exemple, ou celui du Taureau Farnèse. Supposons-les au fond d'une perspective de parc, couronnant une élévation rocheuse dont ils sont comme le prolongement nécessaire. Tout s'explique alors : pour les Niobides, ces bases indépendantes, de hauteur inégale, qui permettaient de placer les figures à des niveaux différents, la statue de Niobé, de proportions bien plus grandes, formant le centre et le sommet de la composition[4] ; pour le Taureau Farnèse, « la forme pyramidante du groupe, la disposition des personnages[5], » étagés sur le rocher de la base unique comme ils l'étaient tout à l'heure, avec leurs bases séparées, sur les flancs du massif naturel.

Enfin le pittoresque n'intervient pas seulement dans la sculpture en ronde bosse par la création du décor ; il se trahit aussi par le choix des sujets. C'est Amphion et Zéthos attachant Dircé, sur la montagne du Cithéron, aux cornes d'un taureau sauvage. C'est Marsyas suspendu à un arbre et, en face de lui, le Scythe chargé de l'écorcher, aiguisant son couteau sur une pierre[6]. C'est, plus encore, dans la sculpture de genre, tous ces types de la campagne, pêcheurs et paysans, que l'art multiplie en quantité. Nous connaissons déjà par les idylles de Théocrite ce vieux pêcheur « usé par la mer », qui s'avance portant ses filets[7]. Et cette paysanne, tout amaigrie et desséchée par l'âge, avec un bâton dans la main gauche, sous le bras droit un agneau qu'elle mène au marché, ne pourrait-elle pas

[1] *Anthologie*, XIV, 132. — Cf. P. Vitry, *article cité*, p. 345.

[2] Nous avons conservé encore un certain nombre de ces statues ou groupes qui servaient de fontaines ; le célèbre Enfant à l'Oie avait reçu cette destination. Au Vatican, voir des groupes importants, Helbig-Toutain, *Guide*, I, n°° 346, 350.

[3] Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 532 et suiv.

[4] C'est ainsi que, d'après un dessin conservé, le cardinal de Médicis, le premier possesseur de ces statues, les avait disposées dans le jardin de sa villa. Cf. Collignon, II, p. 543, note 5.

[5] Collignon, II, p. 535.

[6] Il est très vraisemblable de rapprocher le célèbre Rémouleur de la Tribune de Florence, l'Arrotino, de l'original d'où dérivent les répliques du Marsyas pendu, et de n'y voir qu'un seul et même groupe (cf. Helbig-Toutain, I, n° 576, et Collignon, II, p. 544-546).

[7] Au Vatican ; cf. Helbig-Toutain, I, n°° 372 et 584. Et dans Théocrite, Idylle I, v. 38. Cf. Idylle XXI, qui, si elle n'est pas de Théocrite, est de son école.

jouer son rôle dans quelque pastorale rustique[1] ? Quelle vérité en même temps chez l'un et chez l'autre ! Quelle franchise d'observation ! On devine que le sculpteur les a rencontrés sur la plage ou dans les champs; une pareille exactitude ne s'invente pas.

Ici, comme il arrive souvent, le pittoresque et le réalisme se confondent, et nous saisissons dans ces statuettes de paysans et de pêcheurs le point de fusion des deux tendances. La seconde ne domine pas moins que la première toute la sculpture hellénistique. L'art ne se borne point à prendre ses types à la campagne ; la ville aussi l'intéresse, comme elle intéressait la curiosité de Théocrite; et tous les gens de petit métier, chanteurs des rues, musiciens nègres, bateleurs nubiens, esclaves et marchands, pullulent dans la plastique, surtout dans la plastique industrielle; les modeleurs de figurines au IIIe siècle ne trouvent pas de sujets mieux appropriés à leurs forces et à leur clientèle. L'enfance n'est pas oubliée non plus soit par les sculpteurs proprement dits, soit par les coroplastes. L'enfant à l'oie de Boëthos de Chalcédon est l'exemplaire le plus connu, non le seul, de cette série, qui montre les amusements et les luttes de bambins avec quelque bête domestique dont ils ne sont pas toujours maîtres. D'autres fois la bête, sauvage ou non, est traitée pour elle-même, et les artistes hellénistiques deviennent des « animaliers » remarquables. D'autres fois encore l'enfant, rapproché d'un de ses semblables, se livre avec ardeur à une partie d'osselets ; ou bien, isolé, il est représenté dans une circonstance quelconque, insignifiante, de sa vie ; il se sera blessé au pied en courant, c'est le « Tireur d'épine » ; il est à demi couché, jouant avec un objet, c'est la « Nymphe à la coquille ». Tout cela, sujets anecdotiques, compositions familières, scènes piquantes de l'existence quotidienne, menus incidents qui naissent dans tous les intérieurs, surgissent à tous les coins de rue, c'est le « genre », pour l'appeler de son nom. Or quelles sont les qualités qu'il exige et qui le distinguent, sinon l'observation exacte et minutieuse, le coup d'œil juste et sûr qui saisit au passage, avec esprit, la vérité des gestes et des attitudes, des formes et des physionomies? Dire que l'art hellénistique a beaucoup aimé le genre, c'est indiquer toute la place qu'y a conquise le réalisme. L'exécu-

[1] Helbig-Toutain, I, n° 585.

tion vaudra surtout par la précision du style et la finesse ingénieuse des détails. N'étaient-ce pas les mêmes qualités qui nous avaient frappés dans la littérature de cette époque?

On aime tellement le genre en art qu'on l'introduit jusque dans les types mythologiques; la tendance de l'esprit contemporain, on l'a vu, était d'enlever aux divinités leur caractère religieux et d'en faire de vulgaires personnes humaines. C'est comme de simples êtres humains que la sculpture aussi traite les dieux. Avec les Satyres, demi-dieux seulement, grossiers et pétulants compagnons de Dionysos, dont le théâtre antique déjà ne s'était pas privé de railler les bas instincts, la transformation s'opérait d'elle-même. On ne pouvait guère les représenter que d'une façon réaliste. Encore faut-il voir, dans le Satyre du Musée de Naples riant aux éclats et claquant des doigts, dans le Faune Barberini, étendu sur un rocher où l'ivresse l'a jeté assoupi [1], avec quelle admirable brutalité l'artiste a rendu ses figures; ce sont les dignes pendants du Satyre de l'Anthologie gorgé de vin et la tête alourdie [2]. Mais les graves divinités d'autrefois subissent le même sort. L'Aphrodite au bain, dont la grâce voluptueuse et sensuelle séduisait une société tout occupée des choses de l'amour, n'a plus rien de la déesse de Praxitèle [3]; c'est une femme, une baigneuse ordinaire, accroupie sous le jet d'eau qui tombe d'en haut sur sa chair frissonnante; au lieu d'un motif où reparaissait encore le souvenir du mythe primitif et de la naissance divine, nous n'avons sous les yeux qu'une scène de la vie réelle; aussi, pour lui donner toute la vérité qu'elle comporte, l'artiste a-t-il mis un soin extrême et comme raffiné à traduire le tressaillement du corps au contact de l'eau froide, les plis du ventre formés par la pose repliée, le satiné de la peau, l'élasticité des tissus.

Dans la science du nu, les sculpteurs en effet sont devenus des virtuoses consommés; ils ont continué les enseignements de Lysippe, leur maître à tous, le promoteur du naturalisme, poussant l'étude du corps humain, des muscles et de l'anatomie aussi loin qu'il était possible de le faire. De là des œuvres comme les deux athlètes en bronze du musée des Thermes, à Rome, ou comme les célèbres lutteurs de Florence; de là le

[1] Voir la figure dans Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 593.
[2] *Anthologie*, VI, 56; cf. aussi XVI, 248.
[3] Helbig-Toutain, I, n° 252; Collignon, II, p. 583-584, fig. 302.

Silène portant le petit Dionysos, le Marsyas suspendu par les poignets à un arbre et dont les bras relevés tendent le torse, creusent le ventre, dessinent l'ossature du thorax ; le Laocoon, chez qui la souffrance physique et l'angoisse de la mort sont marquées de la façon la plus poignante par la poitrine oppressée, les côtes saillantes, les muscles raidis, les membres crispés[1]. On peut penser de ces deux dernières figures ce que l'on voudra, les trouver prétentieuses, déclamatoires; on ne peut nier qu'elles ne soient des chefs-d'œuvre de vérité anatomique.

Les artistes de l'époque recherchent les attitudes tourmentées et les mouvements violents; mais ces mouvements, ces attitudes supposent nécessairement des situations pathétiques, des états d'âme passionnés et douloureux. Le corps ne peut se convulser sans dire, traduire, exprimer quelque chose par lui-même; la sensation a pour conséquence le sentiment; et voilà les artistes conduits aux sujets dramatiques et à la sculpture d'expression. D'autre part le corps, quel que soit son langage, ne parle pas comme la physionomie; c'est sur le visage, avant tout, que se peignent la joie, la fureur, la souffrance, l'effroi; la tête deviendra donc l'objet d'une attention particulière, et Marsyas ou Laocoon trahiront par la contraction de leurs traits la douleur atroce qu'ils endurent. Ainsi se développe dans ses dernières conséquences l'évolution vers le pathétique commencée sous l'influence d'Euripide par Scopas et son école, et poursuivie par Lysippe. — Le visage finit même par être l'essentiel à étudier; on crée la tête expressive, où se reflètent jusqu'à l'exagération les agitations les plus diverses de l'âme. Dès lors la vogue du portrait, si vive déjà au IVe siècle, augmente de jour en jour; en même temps qu'on veut traduire sur la physionomie les sentiments intérieurs, on se plaît au détail extérieur, au trait individuel, à l'accident de la forme, à la particularité caractéristique[2]; on se passionne pour un genre où triomphe le réalisme. Nous n'avons pas à insister ; mais

[1] Faut-il donner des renseignements bibliographiques pour ces œuvres connues de tout le monde et publiées partout ? Je renvoie seulement à la *Sculpture grecque* de M. Collignon, où on trouvera toutes les indications et toutes les figures, t. II, p. 491 et 492, p. 592, 583, 547, 553.

[2] Aussi une des deux commères, qui dans le mime d'Hérodas (IV) visitent l'Asclépiéion de Cos et regardent les œuvres d'art dont le temple est orné, admire-t-elle surtout les têtes des statues et ce qui les distingue entre elles, le nez crochu de l'une, le nez retroussé de l'autre, et elle conclut que les personnages sont bien vivants (voir plus haut, p. 232).

passez en revue les différentes sortes de portraits, portraits de souverains hellénistiques, portraits de poètes ou d'écrivains célèbres, portraits anonymes d'athlètes ou de gens du peuple, l'Euthydème Ier de Bactriane, le soi-disant Sénèque d'Herculanum, le pugiliste d'Olympie ou celui des Thermes de Dioclétien, la vieille femme ivre du musée de Dresde[1], et dites si vous connaissez beaucoup d'œuvres même modernes, d'une saveur plus âcre, d'une laideur plus impitoyable, d'un effet plus brutal et saisissant.

Voilà, semble-t-il, profondément marquées dans l'art, comme dans la littérature et l'esprit général de la période hellénistique, les deux tendances signalées plus haut vers le pittoresque et le réalisme. Or c'étaient aussi les deux mêmes caractères que nous avions relevés comme définissant la sculpture romaine historique. Mais alors ces caractères ne sont point originaux à Rome ; ils sont un emprunt fait à l'étranger, et les sculpteurs impériaux, auxquels on attribue souvent le mérite d'avoir inventé leur réalisme[2], n'ont aucun droit à cet éloge ; leurs devanciers grecs avaient frayé la route. Il nous faut retourner le vers d'Horace et dire : *Nil intentatum Græci liquere*[3].

Essayons de préciser davantage. Nous n'avons envisagé l'époque que dans son ensemble, et nous n'avons distingué ni régions ni écoles d'art particulières. Est-il possible de déterminer à présent celles où les tendances nouvelles se sont manifestées avec le plus d'éclat, et de faire à chacune sa part exacte dans le mouvement général? Reconnaissons d'abord qu'on ne saurait guère parler d'écoles hellénistiques au sens étroit du mot. Dès le IVe siècle déjà, les différences d'une école à l'autre tendaient à disparaître ; au IIIe siècle elles n'existent plus. L'unité politique, qu'Alexandre avait rêvée et réalisée un moment, n'a duré que l'existence même du conquérant ; mais l'unité de mœurs, de civilisation, de littérature, établie par sa conquête, lui survit. Il en est de même pour l'art, « dont les dialectes s'effacent en même temps que ceux du langage[4] » ;

[1] Là encore je me borne à renvoyer à l'ouvrage de M. Collignon, II, p. 599, 600, 490-492, 594.
[2] Par exemple MM. Philippi et Wickhoff, *ouvrages cités*.
[3] Horace, *Art poétique*, v. 285.
[4] Pottier et S. Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 157.

certaines habitudes de style, certains principes deviennent désormais communs à tout l'hellénisme. Pourtant deux centres sont, à cette époque, des foyers d'activité plus intense et représentent mieux que les autres le mouvement tout entier : c'est Pergame et Alexandrie. Voulons-nous même définir le rôle particulier des deux villes, savoir au juste ce qui revient à chacune d'elles dans la constitution du bas-relief romain ? Il semble que celui-ci ait plutôt emprunté à Pergame, où le genre historique est pour la première fois franchement abordé, le grand nombre des personnages, la vérité des masses de combattants, le réalisme des attitudes violentes et des physionomies expressives, l'exactitude des accessoires, du costume et de l'armement, à Alexandrie le goût du pittoresque et le sens du décor. Je n'attache pas à cette distinction, bien entendu, plus de valeur qu'il ne convient. D'après ce que je disais à l'instant, on doit s'attendre à trouver et du pittoresque dans les frises de Pergame et du réalisme dans les bas-reliefs d'Alexandrie ; il y a des pénétrations réciproques. J'indique seulement quelle est, dans l'art alexandrin comme dans l'art pergaménien, la tendance plus proprement originale, celle dont l'influence a pu être décisive sur les sculpteurs au service de Rome.

IV

Dans l'histoire de Pergame un fait est d'une importance capitale, la lutte contre les tribus gauloises des Galates. Elle domine l'histoire politique en partie, l'histoire artistique presque tout entière. C'est pour avoir vaincu ces pillards, la terreur du pays, et délivré l'Asie-Mineure d'un long brigandage, que les Attalides voient grandir leur prestige et leur puissance ; c'est pour glorifier ces exploits qu'ils commandent aux artistes de leur cour des monuments triomphaux et des *ex-voto* de victoires. Bien d'autres œuvres, sans doute, embellissaient leur capitale, ville magnifique, au dire de Strabon[1], et l'on peut croire notamment, étant donnée la faveur dont jouissait alors le portrait, que la flatterie avait multiplié les images officielles

[1] Strabon, liv. XIII, ch. IV, § 1 et 2.

de tous les princes royaux, comme le goût des choses littéraires et la piété érudite des citoyens avait multiplié celles des philosophes, des écrivains et des savants illustres. Ce sont cependant les grandes compositions commémoratives des victoires galatiques qui donnent à l'art de Pergame sa physionomie curieuse, imprévue, du plus haut intérêt[1]; et, fortune heureuse, ce sont elles justement qui, soit par de bonnes répliques soit par des fragments originaux, nous ont été conservées en partie.

Il n'est ni de notre sujet ni de notre intention de retracer au long l'histoire de ces sculptures; nous n'en dirons que ce qui est nécessaire pour l'intelligence de ce qui suivra. Elles comprennent des œuvres de ronde bosse et des bas-reliefs, deux *ex-voto* et deux frises. Attale I avait consacré sur l'Acropole de Pergame, près du temple d'Athéna Polias, une série de statues ou de groupes en bronze destinés à rappeler ses combats avec les Barbares gaulois. C'est de ce grand monument votif qu'il nous est resté deux morceaux principaux, deux copies en marbre, le prétendu Gladiateur mourant du Capitole et le groupe Ludovisi, si longtemps dénommé à tort Arria et Pætus. En réalité, le gladiateur est un Gaulois blessé, qui, après avoir brisé sa trompe de guerre devenue inutile, a quitté la mêlée pour mourir, farouche et sombre, assis sur son bouclier; Arria et Pætus représentent de même un épisode de quelque déroute gauloise, alors que le Galate, ayant tué sa femme pour l'empêcher de tomber vivante aux mains de l'ennemi, s'enfonce fièrement son épée dans la gorge. — Le second *ex-voto* était un présent du même Attale au peuple athénien, peut-être pour le remercier d'une superbe réception qu'il lui avait faite dans sa ville; le monument placé sur le flanc méridional de l'Acropole d'Athènes, au-dessus du théâtre de Dionysos, se composait de statues de bronze un peu inférieures à la grandeur naturelle, hautes de 1 mètre environ, selon Pausanias[2], et se rapportant à quatre sujets : la Gigantomachie, le combat des Athéniens contre les Amazones, la bataille de Marathon, la victoire d'Attale sur les Galates. Or dix des

[1] La grande frise de l'autel de Pergame rentre, comme on le verra, dans le cycle des sculptures galatiques. Le monument est consacré à Zeus et à Athéna Niképhoros ; mais elle-même n'est qu'une transposition mythologique du thème historique traité dans les *ex-voto*.

[2] Pausanias, I, 25, 2. Exactement de deux coudées.

statuettes primitives[1] nous sont parvenues sous forme de répliques en marbre, un Géant, une Amazone, trois Perses, cinq Gaulois, les uns étendus morts, les autres tombant à la renverse ou sur un genou. Dispersées aujourd'hui dans divers musées, à Naples, au Vatican, à Venise, à Aix et au Louvre, ces répliques toutes de la petite dimension de deux coudées, — ce qui est conforme à l'indication de Pausanias, — doivent être attribuées au même ensemble et rattachées à l'*ex-voto* athénien. — Il y a une vingtaine d'années, enfin, les fouilles entreprises par MM. Conze et Humann sur la colline qui domine la ville turque de Bergama, en déblayant l'ancienne Acropole, ont mis au jour, avec le soubassement du colossal autel élevé par Eumène II en l'honneur de Zeus et d'Athéna Niképhoros, des sculptures toutes nouvelles, très belles et d'une très grande importance : ce sont les deux frises dont je parlais. Elles ont une hauteur inégale ; la grande, qui représente la Gigantomachie, courait tout autour du soubassement ; la petite, très mutilée, mais où se reconnaît pourtant l'histoire fabuleuse de Télèphe, le héros national, ornait à l'intérieur le mur d'un portique fermant sur trois côtés la plate-forme de l'autel, ou, d'après une restauration récente[2], servait de balustrade autour de l'autel lui-même[3].

Laissons de côté pour le moment la frise de Télèphe, toute mythologique. Les autres œuvres, sous des formes différentes, ne font que répéter un même sujet, la défaite des Galates ; ce sont des variations sur un thème donné. Car les victoires d'Attale et d'Eumène ne sont pas considérées comme un simple accident historique sans portée, mais comme un fait d'ordre général ; elles ont, de même que les batailles de Marathon et de Salamine il y a près de trois cents ans, sauvé une fois

[1] Peut-être davantage ; cf. Sal. Reinach, *Revue archéologique*, 1889, 1er semestre, p. 11 et suiv. ; Petersen, *Römische Mittheilungen*, 1895, t. X, p. 127.

[2] Celle de M. Pontrémoli, ancien pensionnaire de la villa Médicis, qui a été exposée au salon des Champs-Elysées en 1897.

[3] D'après un texte de Pline (34, 84), Eumène (sans doute Eumène II) avait, comme Attale I, consacré aux dieux des groupes de statues en *ex-voto*. Or à Délos on a trouvé la dédicace d'un monument élevé, sinon pour les victoires d'Eumène, du moins pour celles de son frère Philétairos, et M. Sal. Reinach, en 1882, a découvert un combattant de marbre, tombé sur un genou, où il n'est pas défendu de voir une des figures de ce monument. Il nous resterait ainsi un souvenir direct des Gaulois vaincus au temps d'Eumène et une œuvre en ronde bosse de la seconde école pergaménienne (cf. Collignon, II, p. 511-513).

encore la civilisation de la barbarie. Tout ce qui, directement ou indirectement, par un emprunt à l'histoire ou sous le couvert de la légende, exprimera cette idée, le triomphe de l'intelligence et de la discipline sur le désordre, la confusion et la violence, pourra donc être choisi comme sujet ; et ainsi l'*ex-voto* consacré à l'Acropole d'Athènes, avec ses quatre séries de figures, n'est qu'une quadruple manière de célébrer le grand événement. De son côté l'autel de Zeus et d'Athéna se rapporte aux mêmes guerres et est né de la même conception. Remarquons qu'il est élevé à la déesse en tant que victorieuse, Athéna Niképhoros ; c'est un monument de reconnaissance pour sa protection efficace accordée aux princes de Pergame. Quant à la frise qui décore le soubassement, elle reprend un sujet déjà traité dans l'*ex-voto* d'Athènes, parce qu'il est très propre à préciser la signification du monument tout entier ; c'est la lutte des Dieux et des Titans, des dieux de l'Olympe beaux, graves, lumineux, amis de l'ordre, contre les monstres impétueux, image du chaos. De l'humanité et de l'histoire la scène est transportée dans le monde divin et le domaine de l'allégorie ; elle est transposée ; mais l'intention reste claire et l'artiste, en sculptant ses êtres mythiques, a eu les yeux sur l'histoire réelle. C'est un spectacle intéressant que de voir ainsi, pendant trois quarts de siècle, sous Attale et Eumène, les générations d'artistes se succéder et une même pensée, la célébration des victoires royales, dominer obstinément toutes leurs œuvres. Il y a là une remarquable communauté d'inspiration qui supplée, pour ces sculpteurs venus un peu de tous côtés, à la communauté d'origine, et qui, jointe à l'habitude d'une longue collaboration, fait l'unité de l'art pergaménien.

Transposer dans la légende un thème de la réalité n'était point alors une nouveauté ; les maîtres du v[e] et du vi[e] siècle n'avaient pas fait autre chose sur les frises des temples. Mais la réalité n'avait pas été, jusqu'aux *ex-voto* d'Attale, représentée directement ou traduite pour elle-même. Je sais l'objection possible : la frise du Parthénon emprunte son sujet à la fête historique des Panathénées. Sans doute ; elle n'en est pas moins cependant tout imprégnée d'idéalisme. « C'est une œuvre d'art, a écrit excellemment M. Collignon[1],

[1] Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 72.



non un tableau d'histoire... et le sculpteur ne s'est pas asservi à une imitation littérale de la réalité. La frise nous apparaît comme le rêve d'une âme d'artiste, suggéré par un des plus beaux spectacles qui pût l'émouvoir, et cette procession sacrée dont l'harmonieuse ordonnance se déroule lentement, ce cortège de cavaliers s'avançant à flots pressés et tumultueux, semblent se mouvoir dans une atmosphère idéale, sous la lumière d'un ciel divin. » Voilà comment Phidias a interprété une scène de la vie religieuse d'Athènes. Nous en dirons autant des scènes de combats sculptées sur les temples, même de celles en apparence les plus réelles; et la frise du temple d'Athéna-Niké, où des Grecs luttent contre des Asiatiques, est beaucoup moins une bataille déterminée, Marathon ou Platées, comme on l'a prétendu[1], qu'une représentation abstraite de la guerre médique en général: tant la convention y a encore une large part.

C'est sur le tombeau de Xanthos, appelé le monument des Néréides, que nous verrions, dans la frise supérieure du soubassement, un thème historique, historiquement traité, avec le souci de la vérité particulière qu'il comporte. Mais, sans avoir besoin, pour expliquer l'esprit de cette composition étranger à la sculpture hellénique, d'invoquer des influences orientales et le souvenir des traditions assyriennes, il suffit de rappeler que les bas-reliefs de Xanthos, comme ceux de l'hérôon de Trysa, autre monument lycien, doivent s'être inspirés des grands modèles de la peinture attique, laquelle, moins scrupuleuse que la plastique, n'a pas craint, nous le savons, de puiser maintes fois ses sujets dans l'histoire. Reste le sarcophage dit d'Alexandre qui est décoré d'un tableau historique, la bataille d'Issos ou d'Arbèles. Comment toutefois comparer, — quelle qu'en soit d'ailleurs la beauté, — cet unique bas-relief destiné à un seigneur perse ou à un petit roi de Sidon, et de dimensions nécessairement restreintes, avec les nombreuses sculptures et les colossales compositions exécutées pour les puissants souverains de Pergame? Si chronologiquement il marque l'apparition du genre historique, pour nous qui cherchons surtout les influences des œuvres sur les œuvres, c'est Pergame qu'il faut considérer; c'est la ville des Attales qui, par l'importance et l'éclat de ses monuments, a pu exercer une action sur son temps et sur les

[1] Voir plus haut, p. 218, note 1.

époques suivantes ; c'est elle qui a donné l'impulsion à l'art et créé les premiers modèles vraiment et purement historiques.

Les Galates vaincus des *ex-voto* d'Attale et d'Eumène ne seront pas un exemple perdu pour les Romains de l'Empire. Ils appartiennent à la race des barbares du Nord, de ceux-là mêmes en qui Rome trouvera un jour de redoutables adversaires. Ils sont l'œuvre de sculpteurs travaillant dans les mêmes conditions que plus tard les sculpteurs impériaux, au lendemain d'une victoire nationale, sous le coup de l'impression immédiate, au milieu de l'enthousiasme général. Devant les Gaulois de Pergame, on songe involontairement aux Daces de la colonne Trajane ou aux Marcomans de la colonne Aurélienne.

C'est, de part et d'autre, la même recherche d'exactitude, comme il arrive quand l'histoire est écrite dès qu'elle vient d'être faite. Les artistes ont eu l'événement, pour ainsi parler, sous les yeux, et ils le rendent comme ils l'ont vu ; l'impression immédiate conduit au détail vrai. Les attitudes peuvent rappeler les vieux motifs de combattants des frontons et des frises helléniques. Le Gaulois du Capitole est déjà au fronton occidental d'Egine ; c'est le blessé se soutenant encore d'une main sur le sol. De même le guerrier tombé sur un genou et le guerrier mort, étendu à terre, sont fréquents dans les frises du IV[e] siècle. Faut-il s'en étonner? La guerre est toujours la guerre, et les mêmes attitudes fondamentales ne peuvent que se répéter. Pourtant voici au moins un motif nouveau, le guerrier se donnant la mort après l'avoir donnée à sa femme, et il est nouveau parce qu'il est emprunté fidèlement à l'histoire ; nous savons que, traînant avec eux toute leur famille au combat, les Gaulois, lorsqu'ils étaient trahis par la fortune, pour échapper à l'esclavage, eux et les leurs, se tuaient sur les cadavres de leurs enfants et de leurs femmes. Mais les anciens motifs eux-mêmes sont renouvelés par ce fait seul que les combattants barbares sont pour la première fois traités comme des barbares.

Ce qui frappe en effet tout d'abord dans les Gaulois de Pergame, c'est le type du visage; il y a là un souci de la vérité ethnographique que nous n'avions pas encore rencontré dans l'art grec. Non point que la représentation du Barbare y fût chose inconnue, surtout si l'on entend par barbare, au sens antique du mot, tout ce qui n'était pas grec. Agéladas d'Argos et Onatas d'Egine avaient figuré dans des *ex-voto* consacrés à Delphes quelques-uns des ennemis vaincus par les Tarentins:

des captives messapiennes et Opis, le roi des Japygiens (après 473)[1]. Dans la sculpture monumentale apparaissent à maintes reprises des Asiatiques, Troyens ou Perses ; mais rien, si ce n'est un costume conventionnel qui est le même pour tous, ne les distingue de leurs adversaires, et la forme du visage, en tout cas, n'a rien de particulier aux races barbares ; elle demeure hellénique. Il en est autrement des Galates. Qu'on observe la statue du Capitole, celle de la villa Ludovisi, ou une tête du Vatican que M. Petersen rapproche justement des deux précédentes[2]. Voyez les traits rudes, heurtés, le front bas, le nez court, le menton développé, la mâchoire puissante, le cou épais ; c'est un ensemble énergique, qui n'a rien des harmonieuses proportions du visage grec. Voyez encore cette longue chevelure étrange, hérissée, descendant sur le cou, cachant les oreilles, divisée non par mèches mais par touffes épaisses, selon la description de Diodore[3] : « Ils enduisent leurs cheveux, dit l'historien, avec une pommade à base de chaux, qui les épaissit au point de les rendre tout à fait semblables à des crins de cheval ; puis les rebroussant fortement, ils les rejettent en arrière, ce qui leur donne l'apparence de Pans et de Satyres. » Les nobles Gaulois se rasaient les joues et le menton et portaient seulement la moustache retombante vers les coins de la bouche : autre détail qui se vérifie dans les exemplaires que nous avons conservés. Si la tête du Vatican garde sa barbe entière, c'est que nous avons affaire non à un noble, mais à un homme du peuple ; car, d'après le même Diodore, les aristocrates emmenaient avec eux au combat, comme seconds ou assistants, de moins riches qui se distinguaient d'eux précisément par le port de la barbe. Voilà donc le barbare du Nord copié sur nature, avec toutes ses particularités ; le caractère ethnique y est nettement marqué ; les détails accessoires de la physionomie sont strictement conformes aux renseignements littéraires ; à la convention d'autrefois a succédé l'observation précise de la vérité historique. Ne croira-t-on pas qu'ayant été conduits par les circonstances à faire figurer dans leurs tableaux de batailles des Barbares de ces mêmes régions, les artistes romains aient eu en mémoire les modèles de Pergame ? Dès le

[1] Pausanias, X, 10, 6, et 13, 10.
[2] Petersen, *Römische Mittheilungen*, 1895, t. X, p. 126 et suiv., pl. II.
[3] Diodore, 5, 28.

règne d'Auguste, dans le beau camée de Vienne, nous en trouvons une curieuse imitation ; et plus tard toutes ces représentations des peuples du Danube et du Rhin remontent, comme à leur source, aux *ex-voto* d'Attale et d'Eumène. Le type a été créé et fixé dès le premier jour par les Gaulois du Capitole et de la villa Ludovisi.

Tout, dans ces statues de Galates, subit l'empreinte du réalisme. La tendance à l'exactitude, que nous avons reconnue générale à l'époque des Diadoques, devait se manifester et se manifeste en effet dans les formes du corps comme dans les proportions du visage. Ici la connaissance, même très poussée, de l'anatomie générale ne suffit pas ; le nu ne doit pas être celui d'un homme quelconque, et, fût-il palpitant de vie, la tâche serait encore incomplète ; il faut, par la structure même du corps, exprimer la nationalité propre du personnage, faire en un mot reconnaître dès l'abord qu'on est en présence d'un Barbare, non d'un Grec. Les sculpteurs de Pergame l'ont compris ainsi, et ils ont résolu en maîtres la difficulté. Leurs Gaulois ont une haute stature, puissante et musculeuse plutôt qu'harmonieuse, une forte charpente, des membres vigoureux, mais plus massifs qu'élégants, les extrémités grosses, les attaches du poignet et de la cheville communes. On ne sent point cette souplesse des articulations, cette élasticité des muscles, cette grâce nerveuse qu'acquiert un corps façonné par la gymnastique. La peau paraît rude et épaisse, comme il convient à des hommes habitués aux intempéries d'un climat rigoureux. Dirons-nous qu'elle est plus particulièrement durcie, presque calleuse, aux mains et aux pieds, que cela prouve l'habitude de pénibles travaux matériels et de la marche sans chaussures[1] ? Il est certain que nous sommes très loin du jeune éphèbe ou de l'athlète exercés dans la palestre ; mais cela même est à l'éloge des artistes de Pergame ; c'est un trait de vérité de plus.

Ce corps et ce visage se contractent sous la violence de la douleur physique ou de la souffrance morale. Les Gaulois sont des vaincus ; ils sont représentés dans quelque crise pathétique, blessés, recevant la mort ou se la donnant à eux-mêmes. Et voilà ces scènes émouvantes, ces situations drama-

[1] C'est Overbeck (*Geschichte der griechischen Plastik*, 4e édition, II, p. 252) qui fait cette remarque.



tiques si chères à l'art des successeurs d'Alexandre. Le Marsyas pendu et le Laocoon nous ont déjà offert cette recherche d'expression passionnée, avec plus d'intempérance, il est vrai ; dans les statues de Galates elle s'étale moins, et la force de l'émotion, comme l'angoisse de la souffrance, y est, malgré tout, plus contenue et discrète. L'agonie du Gaulois capitolin n'a rien d'horrible, et la mort de la femme dans le groupe Ludovisi n'est pas traduite par de pénibles contorsions. La douleur chez tous ces mourants est plutôt psychologique ; elle se traduit par la physionomie farouche et sombre, la bouche menaçante, le regard de défi jeté aux vainqueurs, la fière énergie devant le sort ennemi qui les accable. N'exagérons rien cependant ; le corps a aussi sa part de souffrance. Ce n'est plus la mesure exquise de l'ancien art attique, qui représentait le trépas comme la tranquille et douce exhalaison de la vie. Si nous voulions nous figurer Polyxène expirante, qu'Euripide compare à une belle statue, c'est à la Penthésilée du musée de Vienne que nous penserions, ou à ses sœurs, non à la Gauloise Ludovisi. Celle-ci fait bien davantage appel à la sensation pour remuer l'être physique du spectateur ; à la contraction des lèvres, à la pose des pieds repliés et crispés, à l'attitude défaillante, on voit que l'artiste a voulu se rapprocher de la nature et rendre jusqu'à un certain point la réalité de la mort. Puis, quelque dignité qu'il ait conservée à ses personnages et malgré la tenue qu'il donne à ses différentes scènes, il ne peut faire que ces scènes par elles-mêmes ne soient poignantes : un mari égorge sa femme, un enfant caresse le cadavre de sa mère [1] ; le fer est enfoncé dans les blessures ; il y a des plaies entr'ouvertes ; le sang coule. Tous ces détails d'une cruelle vérité, tous ces motifs tragiques conviendront à merveille au goût des Romains et à l'objet de leur art. Aussi n'est-ce pas trop de dire qu'ils abondent dans leurs représentations de batailles ; et déjà nous avons appris à les connaître par les sculptures de la colonne Trajane.

Voilà bien des emprunts faits par l'art impérial aux œuvres

[1] Depuis qu'il a été démontré que le nom du sculpteur Epigonos devait être substitué à celui d'Isigonos dans la liste que Pline nous donne des artistes ayant travaillé aux *ex-voto* d'Attale, on rattache ce groupe de l'enfant et de la mère, œuvre d'Epigonos (Pline, 34, 88), au cycle des statues galatiques (Michaelis, *Jahrbuch des deutschen archäol. Instituts*, 1893, et Sal. Reinach, *Revue des Études grecques*, 1894).

pergaméniennes ; ce n'est pas tout encore. Les *ex-voto* d'Attale, sculptures de ronde bosse, ne pouvaient servir de modèles que pour les personnages individuels. Un autre enseignement est donné par la grande frise de l'autel de Zeus et d'Athéna, relatif au groupement des personnages. Car cette fois ce n'est pas le sujet, tiré de la lutte des Dieux contre les Géants fils de la Terre, sujet tout mythologique, qui a été de quelque utilité pour les compositions romaines exclusivement historiques; mais la manière dont il a été traité, en même temps qu'elle rajeunissait un vieux thème, presque usé à force de répétitions, fournissait de précieuses indications à qui voulait ensuite faire mouvoir des masses de personnages et produire à son tour une impression de multitude tumultueuse.

S'il y a quelque chose en effet qui étonne dans cette Gigantomachie, ce sont moins les morceaux isolés, dont certains sont excellents et défendent l'époque contre son renom de décadence[1], que l'ensemble de cette frise colossale, où éclate dans l'invention des épisodes une richesse, dans l'accumulation des figures une verve et un brio de tout point admirables. Un fougueux mouvement entraîne tous ces êtres ou divins ou monstrueux et les lance avec furie les uns contre les autres. Les lignes s'entrecroisent, les corps s'enlacent, les formes s'enchevêtrent. Tantôt les Géants sont ailés, tantôt leurs cuisses recouvertes d'écailles se terminent en replis de serpents ; et ces ailes qui se déploient, ces anneaux de reptiles qui se tordent et s'enroulent, achèvent de lier les groupes, de souder étroitement les combattants aux prises. Ajoutez que, sur toute la longue étendue du soubassement de l'autel, la composition se développe sans arrêt, avec la même impétueuse puissance : nous avons là une des plus extraordinaires mêlées que l'art ait sculptées. Les motifs dramatiques et les scènes passionnées n'y font pas défaut ; à côté des dieux qui gardent dans l'ardeur de la lutte une triomphante majesté, les Géants, vaincus, écrasés, ont toutes les expressions du pathétique, douloureuses ou farouches, et toutes les convulsions de la souffrance. Par là, avec une violence plus extérieure et des effets plus exagérés, ils ressemblent aux Galates, auxquels ils font pendant, du reste, dans l'ordre mythologique ; ils annoncent même l'art

[1] Le groupe de Zeus et des Géants par exemple ou celui d'Athéna. Voir Collignon, II, pl. XII, et fig. 272.

tragique et tourmenté du Laocoon, et l'un d'eux, saisi par le serpent d'Athéna, a déjà l'attitude et l'angoisse du prêtre troyen. Mais, je le répète, retenons surtout de la grande frise ce mouvement et ce tumulte de la bataille, cet art prodigieux, sans précédent jusqu'alors[1], de jeter dans un cadre d'aussi vastes proportions les combattants par masses serrées, d'y montrer une foule désordonnée se ruant à l'assaut et, n'était le caractère surhumain des personnages, de faire croire qu'on assiste à une lutte de la réalité.

Car dans le détail aussi, comme dans l'ensemble, tout est vrai, tout est exact. Et si le torse de Zeus par exemple ou le dos du vieux Titan, qui tient encore tête aux dieux, dénotent une merveilleuse science du nu, les accessoires ne sont pas traités avec une fidélité moins scrupuleuse. O. Rayet, qui a été pour la frise de Pergame un juge sévère, la blâme de ce soin apporté au détail[2]. Il critique « les feuillages architecturaux qui relient la cuisse humaine de certains Géants au corps de serpent qui la prolonge », les ciselures exécutées amoureusement autour de la chaussure de Dionysos ou d'Artémis, la complication du foudre de Zeus, véritable « instrument de serrurerie ». On compterait les écailles des serpents et les plumes des aigles ou des Titans ailés. C'est là, il faut l'avouer, de la minutie qui conviendrait mieux à une œuvre de gravure. Mais n'est-ce pas aussi le caractère de la littérature hellénistique d'être minutieuse, de chercher le fini du détail? Et cette précision extrême, dans l'art de Pergame, n'est-elle pas la conséquence du goût réaliste de l'époque? Reconnaissons toutefois qu'elle est excessive, que c'est ici virtuosité pure et qu'elle attire fâcheusement le regard sur l'accessoire aux dépens du principal.

En revanche, elle a bien servi l'artiste toutes les fois qu'il a dû traiter des sujets d'histoire, sculpter des figures de Gaulois ou d'Asiatiques. Voici le bonnet oriental, le sabre à lame courbe, les anaxyrides des Perses. Et voici, au cou de la plupart des Gaulois, le *torques* ou collier d'or, bien connu par l'anecdote de Manlius Torquatus; voici leur bouclier dont les

[1] La bataille sculptée sur le sarcophage d'Alexandre n'a que 2m,80 de longueur; la Gigantomachie de Pergame a 120 mètres de développement : on voit la différence.

[2] Rayet, *Etudes d'Archéologie et d'Art*, p. 262.

attaches sont encore quelquefois passées à leur bras gauche[1], leur épée, leur trompe de guerre : accessoires tous rigoureusement copiés sur nature et nécessaires à la vérité historique du personnage. Ici, même, bien loin de trouver ce soin exagéré, nous constatons qu'il aurait pu plus être complet et que l'artiste n'ai pas été jusqu'au bout de sa tendance; fidèle observateur des détails d'ornement, il n'a pas donné la même attention à ceux du costume. Est-ce souvenir du passé ? Est-ce commodité plus grande? Il a laissé à ces statues de guerriers la nudité conventionnelle d'autrefois. Le Perse du Vatican ne fait reconnaître sa nationalité qu'au type de son visage et à son bonnet asiatique. Les Galates sont nus presque tous. Je sais bien que cette nudité est traitée avec une exactitude particulière, qu'elle est celle qui convient vraiment à un Barbare du Nord. Je l'ai dit; mais historiquement il eût été plus vrai de les vêtir. Au temps de César et avant cette époque, les Gaulois avaient un pantalon étroit ou *bracæ* et un manteau agrafé sur l'épaule ou *sagum*. Polybe signale qu'à la bataille de Télamon les Gésates, peuplade gauloise, rejetèrent, par ostentation de courage et pour montrer leur mépris des blessures, tout ce qui couvrait leur corps et s'avancèrent au combat entièrement nus[2]. Ce ne fut pas sans doute un fait exceptionnel, car les Gaulois ont toujours aimé les bravades : c'est la preuve tout au moins qu'en temps ordinaire ils portaient des vêtements. Les Romains donneront à leurs Barbares cette vérité du costume qui leur manque encore, comme ils la donneront à leurs légionnaires ou, dans la vie civile, à leurs citoyens. Alors la couleur locale sera exacte de tous points ; mais l'art de Pergame est déjà plus qu'à mi-chemin de cette sorte de vérité ; là encore il est un initiateur.

On voit combien il est pénétré du désir de reproduire la vie et d'imiter la nature. Que manque-t-il donc pour qu'en lui se reconnaissent tous les éléments qui concourent à former le bas-relief romain ? L'élément pittoresque, le second caractère

[1] Un exemple bien connu des boucliers gaulois nous est fourni par le guerrier du musée Calvet à Avignon, debout derrière son arme. Les Galates de Pergame n'ont ni cuirasse ni casque. Les Gaulois avaient en réalité fort peu d'armes défensives ; ils ne se servaient point de cuirasses ; quant aux casques, on en a découvert un très petit nombre, et il semble que l'usage en était surtout réservé aux chefs.

[2] Polybe, II, 28, 8.

prédominant des sculptures impériales? Il ne manque pas tout à fait. Nous venons de relever dans la grande frise de l'autel l'importance prise par les accessoires, importance toute nouvelle, si l'on songe avec quelle brièveté sommaire ils étaient indiqués dans l'ancien bas-relief hellénique. Le fond n'est plus laissé apparent, avec sa surface unie, comme il l'était encore sur les frises du IVe siècle; il se remplit désormais, se meuble pour ainsi dire, s'historie : témoin ces grandes ailes si largement ouvertes par les aigles dans leur vol, par les Géants dans leur lutte, par la Victoire qui vient couronner Athéna; il y a là un arrangement voulu, une préoccupation évidente du décor et de l'effet pittoresque.

Cette préoccupation est bien plus grande encore sur la petite frise représentant la légende de Télèphe. Jusqu'ici nous avons négligé ce monument : c'est maintenant le lieu de le faire intervenir. Car la Gigantomachie est sculptée sur un seul plan; elle n'a pas de profondeur; elle essaie bien d'y suppléer en une certaine mesure, grâce à un jeu d'ombres très violentes obtenues par la forte saillie des personnages; mais l'ombre portée, quelque intense qu'elle soit, ne vaudra jamais la perspective réelle des figures disposées sur des plans différents : de là, dans la grande frise, un obstacle insurmontable au développement du pittoresque. Au contraire, dans l'histoire de Télèphe la perspective apparaît, ou plutôt elle reparaît : elle avait été déjà introduite au Ve siècle dans la frise des Panathénées. La tradition inaugurée par Phidias au Parthénon, interrompue après lui dans les grands ensembles décoratifs des temples d'Athènes, de Phigalie ou d'Halicarnasse, est renouée désormais. Elle est reprise même d'une façon plus complète : sur les murs de la cella du Parthénon, les dalles de marbre ont toutes une épaisseur uniforme, et les figures qui sont censées au deuxième ou au troisième plan, comme celles des jeunes Athéniens de la cavalcade, ont une saillie égale à celles du premier; elle n'ont l'air de passer les unes devant les autres que parce qu'elles mordent effectivement les unes sur les autres. Mais la petite frise de Pergame offre des inégalités réelles dans la saillie du relief : ce qui éloigne les figures et les objets ou les rapproche véritablement pour l'œil du spectateur. De plus, — et rien de pareil ne se trouve au Parthénon, non plus que sur les autres temples de la période classique, — le paysage lui-même fait son entrée

dans l'art grec ; on ne pouvait appeler de ce nom les quelques troncs aux branches dépouillées qui s'y rencontraient jusqu'alors[1]. Maintenant ce sont des arbres avec leur feuillage, et un feuillage finement détaillé ; c'est un platane, un chêne ; ce sont des rochers aussi, et, comme les arbres, ils servent à préciser le lieu de la scène ; quand Hercule, par exemple, recueille le petit Télèphe exposé sur le mont Parthénion, la nature rocheuse du site est aussitôt indiquée ; ce sont enfin, lorsqu'il y a lieu, des motifs d'architecture.

Ainsi l'attention donnée au décor est nulle jusqu'à l'époque hellénistique ; sur la grande frise de Pergame elle-même, le décor n'est emprunté qu'à la forme animale, à des ailes d'oiseaux, à des replis de serpents ; sur la petite frise seulement, le voilà qui commence à être tel qu'il doit être, pour être vrai dans une scène de plein air, c'est-à-dire emprunté à la nature extérieure. Ce ne serait rien moins qu'une révolution, s'il s'affirmait seulement avec plus de force ; mais il demeure encore timide à Pergame. Nous allons le voir s'épanouir avec une puissance bien supérieure dans un autre foyer d'hellénisme, à Alexandrie ; avec les échanges continuels de ville à ville qui ont lieu dans la culture hellénistique unifiée, la frise de Télèphe n'a fait en somme que subir cette influence gréco-égyptienne. C'est d'Alexandrie qu'est parti le mouvement ; c'est là qu'il se développe avec toutes ses conséquences, là aussi qu'il nous convient de l'étudier.

Retenons avant de quitter Pergame et la petite frise un dernier caractère de celle-ci ; elle ne se borne pas à mettre en scène un seul épisode d'une longue histoire, à extraire deux ou trois circonstances déterminées de la vie d'un personnage, la lutte d'un Thésée soit contre les Amazones, soit contre les Centaures, pour en faire le sujet unique de ses représentations. Elle prend une existence entière, comme celle de Télèphe, et elle se propose d'en retracer le cours continu. Les scènes commencent en effet à la naissance du fils d'Augé, aux événements même qui précèdent sa naissance ; puis elles vont se succédant et conduisent le héros à travers toutes les péripéties de sa carrière agitée. Malgré l'état de mutilation actuelle des fragments, on reconnaît sans peine, après la naissance, l'expo-

[1] Sur la frise du monument de Lysicrate, par exemple ; cf. Schreiber, *die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, p. 52.

sition de Télèphe sur le Parthénion, où il est allaité par une biche et retrouvé par Hercule, son arrivée en Mysie chez Teuthras, la fondation de Pergame, son combat avec Achille, la guérison de sa blessure, et bien d'autres épisodes intermédiaires qu'il serait trop long d'énumérer. C'est un véritable récit sculpté sur la pierre, l'équivalent, dans l'art, de la prose historique en littérature, de même que les représentations des frises antérieures, ramassées dans une action unique et un moment décisif, correspondaient au drame qui est une crise et vit de concentration[1]. Le style nouveau inauguré par cette manière ample et ininterrompue, M. Collignon a raison de l'appeler narratif[2]. Mais n'est-ce pas celui-là même qui se manifeste avec tant d'éclat sur la colonne Trajane? On a beau invoquer des différences : la frise de Télèphe, dit-on[3], retrace une série d'épisodes dont chacun est distinct, forme un tout et demeure isolé du suivant par un intervalle de temps; la colonne Trajane au contraire raconte les diverses phases d'une même action, la campagne contre les Daces, et celle-ci, une fois commencée, se déroule d'une seule haleine, sans qu'il y ait de séparation entre tel moment du récit et tel autre. La distinction est subtile, et, plus que les différences, ce sont les ressemblances du procédé entre les deux monuments qui sautent à nos yeux. L'art de Pergame a de nouveau servi de prototype à l'art romain de l'Empire.

VI

Ainsi nous mettons au compte de l'influence pergaménienne le type du Barbare, les figures massées les unes contre les autres, le style narratif, la recherche de réalisme dans les compositions historiques. Mais cette part une fois faite, — assez large, comme on voit, — c'est à Alexandrie qu'il faut rapporter l'introduction de l'élément pittoresque. Là en effet s'achève cette transformation du bas-relief que nous avons vue s'ébaucher à plusieurs reprises. Cette fois la plastique

[1] C'est M. Wickhoff (*ouvr. cité*, p. 8) qui fait le rapprochement.
[2] Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 530.
[3] Wickhoff, *ibid.*, p. 9.

emprunte résolûment à la peinture ses ressources de perspective et de décor; grâce au sentiment de la nature, elle s'enrichit des fonds de paysage; le bas-relief pittoresque est créé. On se trompait donc autrefois quand on refusait de reconnaître à la sculpture Alexandrine une activité sérieuse[1]. La tradition écrite, il est vrai, est muette à ce sujet, ou peu s'en faut; mais, à voir les Ptolémées s'efforcer pour donner à leur cour naissante tout l'éclat possible, construire des édifices somptueux, se passionner pour les chefs-d'œuvre du passé, faire venir auprès d'eux les peintres les plus renommés comme Apelle, s'entourer d'une légion d'artistes, on pouvait aisément supposer qu'ils n'avaient pas négligé une branche aussi importante que la sculpture. Seulement on manquait des monuments nécessaires pour confirmer la conjecture. M. Théodore Schreiber, qui a repris la question, a montré que ces monuments existent. C'est dans les collections privées et les musées d'Italie qu'il faut aller les chercher, et on les y trouve assez nombreux pour se convaincre que, sous les monarques d'Alexandrie, à côté de l'architecture et de la peinture, la sculpture, elle aussi, dans l'embellissement des palais royaux ou des maisons particulières a joué son rôle et un rôle considérable.

M. Schreiber a publié, sur ces bas-reliefs « hellénistiques » ou « alexandrins », deux savants ouvrages dont le second complète le premier. L'un nous donne toute la série des monuments avec de belles reproductions en héliogravure[2]; l'autre, à propos de deux d'entre eux, exemplaires des plus remarquables, les reliefs du musée de Vienne conservés autrefois au palais Grimani de Venise, traite les questions générales que soulève la classe entière[3]; il détermine dans quelles circonstances ils se sont formés, précise leurs caractères, les montre, par la suppression de toute limite entre la peinture et la sculpture, consommant la rupture avec les anciennes traditions[4] et préparant les voies aux compositions picturales de

[1] Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik*, 2e édit., II, p. 194. Depuis, Overbeck, dans la quatrième édition de son ouvrage, a pleinement adopté les conclusions de M. Schreiber: voir liv. V, chap. IV.

[2] Th. Schreiber, *die hellenistichen Reliefbilder*, Leipzig, Engelmann, 1889-1893.

[3] Th. Schreiber, *die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888.

[4] M. Schreiber va trop loin quand il déclare que ce nouveau style « n'a aucun rapport avec l'ancien, éveillant plutôt l'impression d'un autre temps et d'une autre façon de sentir » (*Brunnenreliefs*, p. 60), que « le vieux principe

l'Empire; il assigne à cette dernière et originale conception du relief son lieu d'origine et restitue de la sorte « à Alexandrie, dans l'art, la place qu'elle occupait déjà dans la littérature et la civilisation[1] ». M. Schreiber ruinait la thèse précédemment soutenue par Philippi et Wörmann[2], que les bas-reliefs pittoresques étaient comme la traduction en marbre, faite par les sculpteurs romains, de peintures helléniques; et son opinion semblait acceptée de tout le monde, quand M Wickhoff est venu hardiment la combattre à son tour[3]. Reprenant en main la cause de Rome, celui-ci prétend que les soi-disant bas-reliefs alexandrins sont nés sur le sol même de l'Italie et datent pour la plupart du temps d'Auguste; il n'y voit plus, comme Philippi et Wörmann, des imitations plastiques de tableaux alexandrins; mais il y reconnaît un style propre à Rome, un style « augustéen », qu'il retrouve par exemple sur la cuirasse de l'Auguste de Prima Porta et dans la décoration de l'Ara Pacis. Que ces reliefs d'ailleurs aient été travaillés par des artistes hellénistiques, il le concède; c'étaient des Grecs aussi qui exécutaient les bustes et les statues de l'aristocratie romaine, d'une élégance si académique. Mais ces Grecs ont subi l'influence de la clientèle qui leur faisait les commandes et se sont pliés à ses goûts; ils ont été les ouvriers: les Romains ont imposé la conception. — Tels sont les deux avis en présence, diamétralement opposés. Est-ce Alexandrie, est-ce Rome qui a droit à l'honneur d'avoir créé le bas-relief pittoresque? Avant de nous prononcer, examinons et interrogeons les monuments eux-mêmes; peut-être se chargeront-ils de faire la réponse.

du relief avait été dominant à toutes les époques de l'antiquité » (*ibid.*, p. 23). Nous avons vu que cette opinion n'est pas tout à fait exacte; il y avait eu déjà des pressentiments. C'est une transformation qui s'achève. M. Schreiber parle de révolution véritable, de nouveau monde qui paraît (p. 1). Ici encore le mot d'évolution serait plus juste.

[1] Schreiber, *Brunnenreliefs*, Introduction.

[2] Philippi, *Triumphalsreliefe* (*Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1872, t. VI, p. 268). Pour lui, c'est à Rome que s'accomplit la transformation pittoresque du relief, et elle s'accomplit pour la première fois dans le relief triomphal. — Wörmann, *die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, 1876, p. 272 et suiv.

[3] Wickhoff, *die Wiener Genesis*, Introduction, p. 17-26, surtout p. 22 et 25.

§ 1

Ces bas-reliefs se divisent en deux classes : d'une part, de vastes panneaux où des personnages mythologiques, généralement peu nombreux, atteignent parfois à la grandeur naturelle ; de l'autre, de petits tableaux où s'encadrent les scènes les plus diverses. C'est, du reste, la dimension ou le format qui distingue les deux séries, beaucoup plutôt que les sujets eux-mêmes et surtout que l'esprit dans lequel ils sont traités. Car on trouve des personnages de la fable, des dieux ou des héros, dans les petits comme dans les grands bas-reliefs [1] ; et inversement, les divinités champêtres d'ordre subalterne, familières et rieuses, voire un peu bruyantes et grossières, Silènes et Satyres, qui sont les acteurs ordinaires des scènes de petit format, ne sont guère moins fréquentes sur les sculptures de plus haute dimension ; en sorte que tel motif pourrait appartenir indifféremment à une classe ou à l'autre. Voulons-nous cependant faire un peu plus ample connaissance avec toutes les deux ; précisons.

Nous prendrons d'abord pour exemples de la première série les bas-reliefs conservés aujourd'hui au palais Spada : Pâris choisi comme juge entre les trois déesses et tenté par Eros qui lui murmure à l'oreille de douces et perfides paroles, ou le même Pâris séduit par les promesses d'Aphrodite et quittant son épouse Œnone pour faire voile vers la Grèce ; Adonis blessé par le sanglier, les deux mains appuyées sur son épieu de chasse ; Zéthos, autre chasseur, recevant le musicien Amphion, son frère, dans son séjour rustique, auprès du sanctuaire d'Artémise ; Bellérophon abreuvant Pégase à la source qui jaillit d'un rocher [2]. Puis dans d'autres collections, c'est, à la villa Albani, Dédale et Icare occupés à fabriquer et à ajuster leurs ailes [3], au Capitole Persée qui délivre Andromède après avoir

[1] Je relève dans le catalogue de M. Schreiber, parmi les petits bas-reliefs : Dionysos et Ariane sur un char, Polyphème et Eros (*Hellenist. Reliefbilder*, pl. 51, 65 ; cf. Helbig-Toutain, I, n° 192, et II, n° 810).

[2] Les bas-reliefs Spada sont au nombre de huit ; il faudrait donc ajouter Dédale et Pasiphaé, la mort d'Opheltès, le rapt du Palladium ; je me suis contenté de mentionner les principaux. Voir sur ces reliefs Schreiber, *ouvr. cité*, pl. 3-10, et Helbig-Toutain, *Guide*, II, n°s 945-952.

[3] Schreiber, *ibid.*, pl. 11 ; Helbig-Toutain, II, n° 783.



Bibl. des Éc. Fr. d'Athènes et de Rome Phototypie Berthaud

LIONNE ET LIONCEAUX

Bas-relief de la Collection impériale de Vienne

(Cliché Tempsky)

tué le monstre marin, ou le bel Endymion, fatigué par la chasse, qui s'est laissé tomber assoupi sur un rocher, tandis que son chien vigilant aboie pour lui annoncer l'approche de Séléné[1]. Voici des sujets empruntés aux divinités inférieures, Hercule et les Pygmées, Polyphème dans sa grotte, et tout le cortège des joyeux et insouciants Satyres, Satyre buvant, Satyre ivre, Satyre joueur de flûte, Satyre agaçant une Ménade, Satyre chasseur s'amusant à présenter un lièvre tué à une panthère[2]. Les animaux, dans les deux célèbres reliefs du palais Grimani[3], ne sont même plus associés aux êtres humains ; ils sont traités pour eux seuls ; ici une lionne réfugiée dans son antre s'apprête à défendre ses petits contre ceux qui les poursuivent, là une brebis allaite paisiblement son agneau ; dans l'un de ces tableaux comme dans l'autre, on devine que l'homme n'est pas éloigné ; l'attitude de la lionne, qui, ramassée sur elle-même, montre ses crocs en rugissant, fait pressentir l'arrivée du chasseur ; de même le mouchoir aux provisions, qui pend à un chêne au-dessus de la brebis, et, à quelque distance, le chien qui passe la tête hors de la cabane, avertissent que le maître du logis va revenir ; mais l'homme n'est nulle part présent, et nous avons là deux scènes consacrées tout entières à la vie des bêtes dans un cadre pittoresque (Pl. IV et V).

Toutefois, parmi les grands panneaux sculptés, les bas-reliefs Grimani[4] sont un peu une exception, et la plupart des exemplaires de cette classe se rattachent de quelque manière à la mythologie. Les petits bas-reliefs ont des sujets plus variés. Ils n'excluent pas, je l'ai dit, les sujets mythiques, loin de là ; mais ils en abordent d'autres, et de sortes très différentes : l'anecdote historique (celle d'Apelle[5] et Pancaspe, celle si connue de Diogène et Alexandre[6]), la représentation de scènes du théâtre comique (des acteurs jouant avec leurs masques sur les planches[7]), puis ce que M. Schreiber appelle des « intérieurs » (un poète, peut-être Philiscos de Corcyre,

[1] *Hellenist. Reliefbilder*, pl. 12 et 13 (Helbig-Toutain, I, n°s 461 et 462).
[2] *Ibid.*, pl. 30 (Helbig-Toutain, II, n° 823), 18, 28 (Helbig-Toutain, I, n° 388), 17, 24, 22.
[3] Cf. Schreiber, *Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani.*
[4] Je les appellerai ainsi pour abréger.
[5] *Hellenist. Reliefbilder*, pl. 96.
[6] *Ibid.*, pl. 94 (Helbig-Toutain, II, n° 809).
[7] *Ibid.*, pl. 83, 85.

assis devant sa table où se trouve un rouleau à côté de masques, et plongé dans une méditation profonde[1]), enfin des sujets rustiques. Ces derniers sont les motifs de prédilection ; petites gens de la campagne, pêcheurs, plus encore paysans et bergers accompagnés de leurs bêtes, ou bien animaux isolés, il n'est rien que les artistes traitent plus souvent et plus gaiement. Des paysans vont au marché ; l'un, avec deux canards sur l'épaule, s'est arrêté à une fontaine ombragée par un vieil arbre et y fait boire sa vache qu'il conduit à la ville avec son veau ; pendant ce temps, au moyen d'une branche de feuillage, il écarte les mouches de l'animal et de lui-même[2]. Un autre s'avance tout courbé par l'âge ; il porte un panier de fruits de la main droite, un lièvre attaché au bout d'un bâton sur l'épaule gauche, et pousse devant lui, en longeant un sanctuaire rustique, sa vache chargée, elle aussi, de deux moutons destinés au marché[3]. Un berger trait sa brebis[4] ; une vieille femme retire une épine enfoncée dans le pied d'une de ses compagnes[5]. Ailleurs, la scène se passe dans un bois ou au bord de la mer : un chasseur, debout près de son cheval, se repose dans la forêt des fatigues de la chasse[6] ; une barque entre dans un port et un pêcheur, qui s'est avancé dans l'eau, ramène son filet ; dans le fond, au-delà des arcades qui bordent la mer, sur une colline qui s'élève, un troupeau de chèvres est au pâturage[7]. Ailleurs, il n'y a plus ni pâtre ni paysan : un veau tète sa mère ; une vache est près de son auge ; quelques animaux sont rassemblés : rien de plus[8]. Voici encore moins : les êtres animés eux-mêmes disparaissent, et la nature extérieure, un arbre, une vigne, quelques constructions, une porte, un temple, une enceinte sacrée, suffisent à retenir l'attention[9].

[1] *Hellen. Reliefbilder*, pl. 84 (Helbig-Toutain, I, n° 663).
[2] *Ibid.*, pl. 74 (Helbig-Toutain, I, n° 172).
[3] *Ibid.*, pl. 80.
[4] *Ibid.*, pl. 77, d'après un dessin de Pier Leone Ghezzi, l'original étant perdu.
[5] *Ibid.*, pl. 81.
[6] *Ibid.*, pl. 76 (Helbig-Toutain, II, n° 811).
[7] *Ibid.*, pl. 79.
[8] British Museum (Græco-roman basement rooms, n° 125) ; Florence (Musée des Offices, n° 493) ; Florence (Casa Buonarotti). — Cf. la liste dressée par Th. Schreiber à la fin des *Brunnenreliefs Grimani*, n°s 72, 73, 74, p. 96. Elle est plus complète que celle qu'il a publiée dans les *Hellenist. Reliefbilder*.
[9] *Hellenist. Reliefbilder*, pl. 52[1], 88, 89 (dessin du *Codex Coburgensis*), 40, 41.

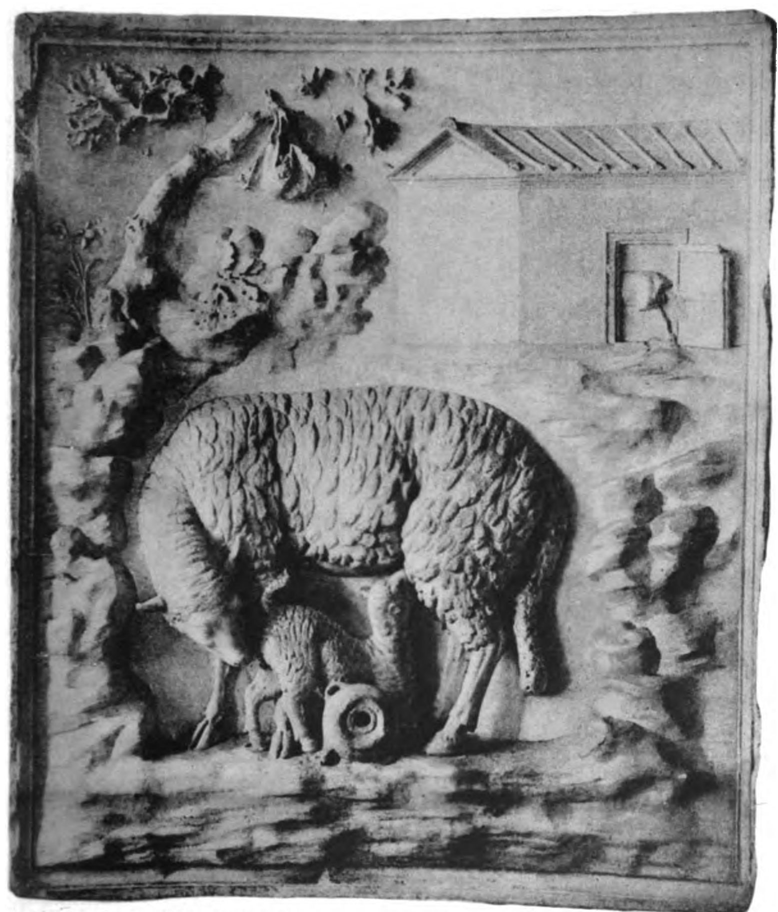
Tels sont les principaux thèmes sur lesquels s'exerce l'invention ou plutôt l'observation des sculpteurs. Dimension à part, il n'y a pas trop à tenir compte, je le disais, de la distinction établie entre les deux classes de reliefs ; car, si les motifs n'en sont pas nécessairement différents de nature, l'esprit de la composition et le sentiment qui préside à l'exécution diffèrent encore bien moins de part et d'autre. Mythologique ou non, le sujet est toujours ramené aux proportions d'une œuvre de genre, et, grands ou petits tableaux, le goût du pittoresque et du réalisme champêtre encadre presque toujours la scène dans un décor de paysage. Les artistes qui ont sculpté les grands panneaux du palais Spada, du Louvre, du Capitole, représentent les dieux et les héros comme des hommes de la vie ordinaire. Endymion est un chasseur quelconque endormi sur un rocher; tel Satyre est un simple berger de la campagne. Au lieu de faire ressortir le sens profond et sérieux des anciennes légendes, ils les prennent par leur côté ingénieux et piquant; au lieu d'engager les personnages dans des situations dramatiques, ils les placent dans des scènes d'un caractère sentimental et idyllique; ils les montrent surtout occupés à quelque aventure amoureuse, c'est-à-dire à celle de toutes les aventures qui est la plus commune, la plus vulgaire, la plus humaine. Ne cherchez ici aucune intention de mythe ou d'allégorie[1]; si les histoires d'amour sont en pareil nombre, c'est uniquement qu'elles plaisent à une société dont l'amour est la grande affaire. Voilà ce qu'est devenue la vieille mythologie : un prétexte à d'élégantes scènes de genre. Persée, quand il délivre Andromède, « l'aide avec un geste galant à descendre du rocher où elle était enchaînée; il y a là une grâce un peu maniérée, une recherche de coquetterie qui rappellent de bien près les « mythologies » du XVIIIe siècle... Un Satyre surprend une Nymphe endormie au pied d'un pin; un autre, encore adolescent, joue de la flûte à l'ombre d'un arbre, accoudé sur un fût de colonne qui supporte un Priape[2] »; nous ne voyons plus ainsi sur les « panneaux de luxe » que des motifs familiers, empruntés directement à la vie réelle. Les sujets anecdotiques, les menus faits de l'existence quoti-

[1] M. Schreiber (*Brunnenreliefs*, p. 11) ne me paraît pas avoir raison, quand il découvre des sortes d'allégories dans les bas-reliefs du palais Spada.
[2] Collignon, *Sculpt. grecque*, II, p. 572.

dienne, le genre en un mot, c'est donc ce qui caractérise tous ces bas-reliefs, quels qu'ils soient.

Or le genre appelle le réalisme de l'observation comme une condition essentielle ; c'est de là qu'il tire son charme et son prix. D'autre part, rendant les compositions familières, il les rend très souples et libres ; le décor d'architecture et de paysage s'y introduit avec la plus grande facilité. Le regard aigu de l'observateur se portera aussi bien sur les choses de la nature que sur la physionomie et les attitudes des personnages. Je laisse de côté le réalisme dans le rendu de la personne humaine ; tous ces pêcheurs ou paysans des tableautins sculptés sont traités avec une exactitude minutieuse et amusante, que nous avions remarquée déjà sur les statuettes alexandrines de marbre ou de bronze ; et de même les Satyres des grands panneaux témoignent d'une étude très précise de la structure du corps. Mais, à côté de Pergame où, dans le domaine proprement historique, s'était révélée pareillement la virtuosité de la facture et la sûreté de l'exécution, ce n'est pas par leur habileté à exprimer la forme humaine que nos bas-reliefs ont pu exercer de l'influence sur les monuments triomphaux de l'Empire, c'est par la façon dont ils ont admis le pittoresque dans la sculpture ; c'est aussi leur plus grande originalité. Autant le pittoresque avait été négligé par l'art grec classique, uniquement attentif à la figure humaine, autant désormais il envahit tout le champ du relief, au point d'aller jusqu'à renverser la proportion antérieure des deux éléments et d'éliminer parfois à son tour la figure humaine elle-même.

Sous quelle forme ne le trouve-t-on pas? C'est d'abord le rocher surplombant, motif très caractéristique, commun à un assez grand nombre de représentations, surtout parmi celles des grands panneaux ; le terrain rocheux s'élève comme une grotte qui entoure le personnage principal, l'isole et revient en saillie au-dessus de sa tête. Bellérophon faisant boire Pégase à la source, Persée délivrant Andromède sont ainsi encadrés par une haute paroi cintrée à la partie supérieure ; de même, dans les deux bas-reliefs Grimani, la lionne qui défend ses lionceaux ou la brebis qui allaite son agneau ; de même aussi, beaucoup plus tard, à l'époque romaine, les deux serviteurs qui, sur un fragment de la décoration de l'*Ara Pacis*, dans une scène dont la filiation se trouve ainsi clairement déterminée (Pl. II), apportent à la divinité des offrandes



Bibl. des Éc. Fr. d'Athènes et de Rome Phototypie Berthaud

BREBIS ALLAITANT SON AGNEAU

Bas-relief de la Collection impériale de Vienne

(Cliché Tempsky)

et amènent la truie destinée au sacrifice [1]. La masse de rochers peut encore, sans être surplombante ni avoir d'aussi vastes dimensions, former une partie du fond ou servir de siège au héros de la scène. C'est sur un rocher que s'est endormi Endymion, tandis que son chien gravit la pente, sur un rocher qu'est assis le jeune Satyre agaçant une panthère, sur un rocher que se tient Polyphème les yeux fixés sur la mer. Outre ce massif, à côté de lui ou au dessus, apparaît le plus souvent la silhouette finement découpée d'un arbre, dont le tronc noueux et tordu ou droit et vigoureux, le feuillage grêle ou puissant est d'une merveilleuse précision. Voici un chêne, un platane, un pin, un olivier, tous reconnaissables au premier coup d'œil, tant ils sont finis, fouillés dans le détail et comme exécutés au burin. Par leur délicatesse incroyable à traiter les contours et les nervures des feuilles, les reliefs Grimani sont à citer, là encore, comme exemples de ce travail de ciselure. Les arbres sont d'ordinaire des arbres sacrés qui ombragent quelque sanctuaire ou chapelle rustique; tel est le décor où Zéthos reçoit la visite d'Amphion et Pâris celle de l'Amour, où Adonis blessé se meurt douloureusement [2]. L'architecture est loin d'être oubliée dans ces paysages; ici un petit temple, là un autel orné de guirlandes et supportant un thyrse enrubanné, ailleurs une porte ou des arcades profilent avec netteté sur le fond leurs lignes élégantes. Puis, au milieu de ces jolies constructions, c'est tout un monde de statues, hermès, priapes, divinités champêtres, qui viennent d'un côté, de l'autre, sur un rocher, près d'une fontaine, sous un arbre, achever d'égayer et de parer le paysage.

Quand on voit la rusticité de la campagne transformée presque en décor de jardin ou de parc pour servir de cadre aux aventures amoureuses des personnages de la fable, on songe inévitablement aux peintures du XVIIIe siècle, aux grâces mignardes de l'Embarquement pour Cythère, aux galanteries champêtres de Watteau ou, dans l'ordre des choses réelles, aux bergeries et à la ferme de Trianon avec le temple de l'Amour. Malgré tout, et quoiqu'ils l'enjolivent souvent dans

[1] Non seulement l'arrière-plan creusé en forme de caverne, mais la maison représentée en perspective sur le rocher, l'arbre avec ses feuilles soigneusement exécutées, une certaine inexactitude dans les proportions relatives des figures et du paysage, tout cela rappelle de très près les bas-reliefs hellénistiques (cf. Dragendorff, *Bonner Jahrbücher*, vol. 103, p. 94).

[2] Schreiber, *Hellen. Reliefbilder*, pl. 3, 4, et aussi pl. 9.

les grands panneaux, les artistes attestent, par la façon dont ils regardent déjà la nature, qu'ils en ont le sentiment : c'est une nouveauté considérable. Dans les petits bas-reliefs ce sentiment s'accuse, le pittoresque va croissant ; le paysage n'est plus seulement l'accessoire de la personne humaine, il devient parfois l'objet essentiel et le tout de la représentation. Un trait curieux encore, c'est que l'on commence à goûter les ruines. Si les fresques à cet égard vont plus loin que la sculpture, aimant à montrer les herbes et les broussailles qui envahissent une architrave ou un fronton délabrés[1], sur les reliefs cependant un hermès à moitié renversé, un sanctuaire qui s'écroule, une porte abandonnée à travers laquelle pousse le tronc d'un figuier, une tour où pénètrent les branches d'un arbre[2], sont aussi des indices « du charme romantique[3] », que la vue des monuments ruinés exerçait sur les sculpteurs et sur le public de l'époque.

Pour que le paysage pût aisément trouver place dans la composition, il fallait reculer les fonds, creuser la paroi, recourir à plusieurs plans ; la perspective est la conséquence nécessaire de l'introduction du décor. Le rocher surplombant des grands panneaux, en isolant la figure principale, l'amène en saillie au premier plan et rejette dans un certain éloignement les arbres, plantes, autels ou maisonnettes situés audessus de lui[4]. Mais ce sont encore les tableautins qui usent le plus largement de la perspective. Cela se conçoit, le décor y prenant une plus grande importance et la dimension en étant plus restreinte. Pour faire tenir tant de choses dans un petit espace, force a bien été, puisqu'on ne pouvait les étaler en surface, de les disposer en profondeur. De là une saillie beaucoup plus vigoureuse des premières figures, dont certaines parties se détachent même parfois complètement en ronde bosse[5] ; de là toute la dégradation des plans, du plus haut relief au plus bas, ou le brusque passage de l'un à l'autre, un modelé tantôt très ressenti, tantôt si faible que les objets ne sont plus sur le fond que de simples contours sans épaisseur

[1] Helbig-Toutain, II, n° 808 ; Helbig, *Untersuchungen*, etc., p. 99.
[2] Helbig-Toutain, I, n° 571 ; *Hellen. Reliefbilder*, pl. 41.
[3] Helbig-Toutain, II. n°s 808, 811.
[4] Voir par exemple les deux reliefs Grimani sur nos planches IV et V.
[5] Ainsi la tête du paysan qui conduit sa vache au marché, dans le bas-relief de Munich (Schreiber, *Hellen. Reliefbilder*, pl. 80).

ou même que des traits comme gravés à la pointe; de là, enfin, le contraste des lumières et des ombres, ou très intenses ou très légères, et tout un jeu de valeurs habilement ménagé qui donne à l'ensemble un caractère éminemment pictural.

Que disions-nous, après avoir étudié les sculptures de Pergame? Qu'il nous manquait encore, pour tenir tous les éléments dont s'est formé le bas-relief historique de Rome, un décor plus développé que celui de la grande frise des Géants, une perspective plus audacieuse que celle de la petite frise de Télèphe? Nous avons maintenant l'un et l'autre; nous voyons par suite très nettement où le bas-relief romain prend sa source. Celui-ci ira beaucoup plus loin, poussera à fond la tendance, tombera dans l'excès. Les reliefs alexandrins se préservent des exagérations et gardent le sens de la mesure; ils n'en sont pas moins le vrai point de départ, et leur influence dans l'histoire de l'art a été considérable.

§ 2

Reste à prouver qu'ils sont bien alexandrins. — Nous avons rapporté à la Grèce hellénistique l'origine du style et des procédés qui ont prévalu plus tard dans la sculpture impériale; nous nous sommes trompé, si les bas-reliefs pittoresques, au lieu de venir de l'Egypte ptolémaïque, sont d'invention romaine, comme le prétend M. Wickhoff[1]. Exposons donc les raisons que donne M. Schreiber pour défendre la thèse de l'origine gréco-égyptienne, et tâchons d'en apprécier la valeur.

De quelle façon l'auteur des deux ouvrages, signalés plus haut, sur les bas-reliefs hellénistiques explique-t-il la naissance de ce relief pittoresque? Il la rattache, comme une conséquence immédiate, aux campagnes d'Alexandre et à la conquête de l'Orient. On ne saurait trop insister sur l'importance de cette conquête dans l'histoire de la civilisation; les conditions de la vie en furent entièrement changées et, avec elles, les conditions de l'art. Pendant leurs expéditions, Alexandre et ses officiers apprirent à connaître de près, sur place, une pompe et un luxe dont ils n'avaient encore qu'imparfaitement l'idée;

[1] Wickhoff, *Wiener Genesis*, Introduction.

ils furent éblouis et subjugués. Si le génie de la Grèce s'empara du monde oriental, celui-ci ne se laissa pas entamer sans réagir; il y eut une influence en retour, et l'esprit hellénique s'imprégna de son côté en une certaine mesure du goût asiatique. Comme l'architecture frappait le plus les regards et était le signe le plus extérieur de la magnificence, ce fut elle qui fut la première modifiée : les autres arts suivirent. Auparavant les maisons étaient construites en pierre revêtue de simple stuc. Comparée aux somptueuses résidences de Darius et de ses satrapes, cette simplicité parut alors insuffisante, et Alexandre voulut égaler le faste oriental. Après lui, ses généraux, devenus possesseurs de royaumes, rivalisent pour embellir leurs jeunes capitales des édifices les plus merveilleux. Des princes, ces goûts de magnificence passent aux particuliers ; on cherche à imiter l'exemple d'en haut. Dans cette période troublée qui accompagne la mort du conquérant, au milieu des luttes que doivent soutenir, pour se constituer, les nouvelles monarchies, les audacieux, les aventuriers s'enrichissent rapidement et ne demandent qu'à dépenser de même. On bâtit donc beaucoup et, comme on n'est pas sûr du lendemain, on est pressé de jouir; par suite on bâtit vite. On a donc recours à cette méthode expéditive et luxueuse à la fois que nous avons eu déjà l'occasion de faire connaître: une construction de briques avec un revêtement splendide. Quel sera ce revêtement?

La peinture était bonne pour les anciennes habitations, alors qu'il s'agissait de recouvrir des murs enduits de stuc. Vers le milieu du IVe siècle en effet, la coutume des fresques s'était introduite chez les particuliers; les peintres, qui jusque-là ne travaillaient que pour la cité et se consacraient tout entiers à la décoration des temples, des portiques, des édifices publics, qui, selon la belle expression de Pline, étaient la propriété commune de l'univers [1], s'étaient vu ouvrir les maisons des citoyens et employaient désormais leur talent à procurer à quelques-uns des jouissances égoïstes. Mais sous Alexandre, cette mode, au moins pour les appartements de luxe, les palais et les villas nouvelles qui s'élevaient, fut promptement détrônée. Les Grecs avaient été frappés de la façon dont étaient décorées les résidences des Perses: les murailles resplendis-

[1] Pline, *Hist. nat.*, 35, 118.

saient d'incrustations. Incrustations variées autant que magnifiques, formées de lames et de plaques de métal, suivant une très ancienne pratique usitée en Chaldée, en Assyrie et en Egypte, ou de dalles d'albâtre sculptées, ou de reliefs en mosaïque qui, pour l'éclat des couleurs, cherchaient à imiter les tapis. Les tapisseries elles-mêmes, dont l'industrie fut toujours florissante dans ces régions, couvertes de personnages et insérées aussi dans la paroi, achevaient la richesse de cette décoration. Ce système brillant et coûteux était justement ce qui convenait à une cour comme celle d'Alexandrie, la cour hellénistique par excellence, amie du faste et éprise de la splendeur. Toutes les variétés d'incrustations, en effet, s'y retrouvent. Alexandre, quand il élève le Sérapéum au Pluton égyptien, revêt, à l'intérieur, le temple de lames d'or, d'argent et d'airain[1]; à sa mort on lui dresse une chambre sépulcrale dont les plafonds sont incrustés des bois les plus précieux[2]. Dans la fameuse procession Dionysiaque de Ptolémée Philadelphe, la tente royale, inouïe de magnificence, avait des tapisseries tendues dans les compartiments architectoniques de la paroi[3]. La barque gigantesque de Ptolémée IV avait-elle, comme le vaisseau de Hiéron II, un pavement de mosaïque? Il est certain en tout cas que la mosaïque était, sous les Lagides, fréquemment employée pour orner les planchers et les murailles[4]. Ajoutez enfin, comme autres revêtements, des plaques de marbre, des surfaces d'ivoire ou de verre; l'Egypte a été de tous temps le pays de la verrerie[5]. Au centre de ces revêtements, comme autrefois le tableau sur bois ou la fresque au milieu de la couche de stuc, prit place désormais le tableau en relief; le sculpteur remplaça et supplanta le peintre.

La peinture cependant était loin de déplaire, même alors. Admise à décorer la maison particulière, elle avait fait goûter des qualités dont l'attrait n'était nullement épuisé. Elle n'était plus la simple silhouette du vieux temps, ni même cette peinture des maîtres du v[e] siècle, qui valait par l'harmonie de la composition, l'élégance du dessin, la pureté de la ligne, beau-

[1] Schreiber, *Brunnenreliefs*, p. 31.
[2] Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 138, note 1, et p. 140, note 3.
[3] Schreiber, *ibid.*, p. 36-37.
[4] Schreiber, *ibid.*, Remarque 69.
[5] Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art*, III, p. 749.

coup plus que par la vivacité du coloris. Elle avait acquis le charme séduisant des couleurs les plus variées; elle connaissait la perspective, donnait de la profondeur à ses compositions, du recul aux objets ou aux personnages, était capable de tout exprimer et de l'exprimer avec l'apparence de la réalité et de la vie. C'étaient bien des avantages, auxquels on était fort sensible, à une époque curieuse de toute réalité. On veut donc changer la décoration; mais on veut en même temps que la nouvelle fasse passer en elle et s'approprie les ressources de l'ancienne; et, si l'on s'adresse au relief comme permettant l'emploi de matières plus rares et plus chères, on demande que le relief soit encore un tableau : il devra garder une valeur picturale. Cette rupture définitive avec les vieilles traditions de la plastique ne peut s'expliquer que par la nouvelle destination du relief. Devenu entièrement décoratif, n'étant plus qu'un simple motif d'ornementation dans une maison princière ou privée, celui-ci peut impunément changer de caractère. On l'encastre dans la paroi, déjà riche et brillante par elle-même grâce à son revêtement, mais qu'il contribuera à rehausser davantage. Si c'est un grand panneau, il ornera les murs des portiques, des galeries, des grandes salles, des bibliothèques, très nombreuses dans ce monde hellénistique érudit autant que raffiné ; si c'est un tableautin, on le réservera pour les appartements intérieurs. ***Bas-reliefs de luxe***, ***bas-reliefs de cabinet***, comme on les appelle souvent, voilà les deux classes que nous avions distinguées plus haut. L'une et l'autre fait partie du système de décoration alors en usage: ce sont des incrustations murales.

De ce que le relief rivalise avec la peinture et veut reproduire autant que possible les effets qui plaisent en elle, ne concluons pas qu'il l'imite servilement et qu'il soit la traduction ou la transcription sur une autre matière de tel ou tel tableau particulier. S'il traite souvent les mêmes sujets, c'est une simple rencontre, nous le verrons, qui vient de ce que peintres et sculpteurs puisent à la même source de la poésie alexandrine. Mais ces mêmes sujets, le sculpteur ne les traite pas nécessairement de la même manière que le peintre; il entend garder à cet égard, au moins au début, une certaine indépendance. Comprendrait-on, sans cela, le motif du rocher surplombant qui lui est si familier, par lequel il isole le personnage principal, évite les entrecroisements de lignes et loge

autour de la figure, et là seulement, dans l'espace demeuré libre, le paysage et les accessoires pittoresques? Un peintre aurait procédé autrement, sans limiter ainsi son horizon. Le sculpteur a cherché au contraire à maintenir dans sa représentation une claire ordonnance; il y a dans son œuvre un souvenir du passé et une concession faite aux anciennes lois du relief.

Mais ce dernier vestige de la tradition classique, cette façon dont le paysage se contente encore de faire valoir la figure humaine au lieu de l'absorber, cela même va nous permettre de dater approximativement les bas-reliefs. Déterminer la chronologie de la série entière est impossible; nous connaissons trop mal cette époque; on peut du moins, dans cette série, situer certains d'entre eux par rapport aux autres, en distinguer de plus anciens et de plus récents. Nous placerons, parmi les premiers auxquels se soit essayé le nouveau style pittoresque, ceux précisément où nous avons saisi le lien qui les rattache encore à la période antérieure, c'est-à-dire ceux où le paysage est formé par le rocher qui surplombe et encadre les figures. Or ils appartiennent presque tous à la catégorie que nous avons appelée les bas-reliefs de luxe. Les grands panneaux décoratifs du palais Spada par exemple, du Capitole ou du palais Grimani, voilà donc pour nous la première phase du développement. Avec les petits bas-reliefs, le paysage acquiert plus d'importance; il n'est plus toujours tenu à la seconde place; il est traité pour lui-même; s'il n'est pas encore l'objet principal, dans certains tableaux il n'est pas loin de le devenir; au moins est-il toujours mêlé de très près à l'action des personnages et non plus relégué dans un coin du cadre. Cette extension du pittoresque et cette complication des lignes indiquent pour les « reliefs de cabinet » un âge postérieur[1]. Rien d'ailleurs que de très naturel. Les « reliefs de luxe » devaient décorer plutôt les appartements des rois ou des grands seigneurs; ceux de « cabinet », les appartements plus modestes, quoique riches encore, des simples citoyens; or la mode a commencé par en haut, pour descendre plus tard chez les particuliers eux-mêmes.

Dans la lutte qu'il engage avec la peinture, le relief

[1] Avec cette réserve que les reliefs de luxe ont dû continuer à être exécutés dans la période des reliefs de cabinet. Ils gardèrent sans doute le même caractère; destinés à être vus de loin, il fallait que leur composition restât claire.

s'avance donc prudemment et par degrés; il veut s'affranchir de règles qui lui pèsent, mais il ne secoue le joug que peu à peu. Partout nous trouvons le même tact bien hellénique, la même habileté à ménager les transitions. Ce n'est pas d'emblée, nous venons de le dire, que le paysage a pris dans le tableau sculpté une place presque prépondérante; le motif du rocher surplombant a servi d'intermédiaire. De même ce n'est pas du premier coup que le marbre aborde une technique pour laquelle il n'est point fait, et adopte un style auquel répugnent les conditions de sa matière. Ici encore il y a une transition: c'est le relief en métal, de bronze ou d'argent. Quand il s'est agi de remplacer la décoration peinte par une décoration sculptée ayant tout le caractère d'une peinture, on ne s'est pas adressé d'abord au sculpteur proprement dit, mais au ciseleur ou toreuticien. Le métal en effet se prête mieux que toute autre matière à ce qu'on exigeait du nouveau relief. Aussi, lorsque dans l'Italie du xv[e] siècle nous voyons renaître la sculpture pittoresque, c'est sur les portes en bronze du Baptistère de Florence que Ghiberti la fait revivre; et toute sa vie Ghiberti restera un ciseleur. Eminemment souple, le métal peut être également repoussé en saillie ou gravé en creux. Toutes les audaces lui sont permises; il n'est pas obligé par sa nature de s'en tenir à la surface plate; il recherche au contraire les inégalités de la surface, l'élévation et l'aplatissement successif des figures, les brusques oppositions de plans, le passage rapide de la ronde bosse à la simple et très légère entaille faite sur le fond à l'aide du burin: tout cela, pour obtenir de violents contrastes, des ombres et des lumières vigoureuses. La toreutique a donc par elle-même une très forte tendance picturale; elle était toute désignée pour servir de champ d'essai aux procédés pittoresques. De plus, associant dans le même cadre la gravure à la sculpture, elle permettait de rendre les objets dans leurs moindres détails, d'atteindre à une précision minutieuse, à un fini d'exécution bien faits pour flatter le goût de réalisme de l'époque alexandrine.

Aussi les premiers modèles de bas-reliefs incrustés ont-ils été des reliefs de métal ciselé, qui décoraient des murailles ornées elles-mêmes de revêtements métalliques; et nous les voyons apparaître aussitôt qu'apparaît la nouvelle mode de l'incrustation des parois. Le Sérapéum, dont l'érection concorde

avec la fondation d'Alexandrie, contenait un portique où étaient représentés les exploits de Persée ; il faut songer évidemment à des « bas-reliefs de luxe » du même genre que celui du Capitole où Persée délivre Andromède ; mais étant donnée la décoration du temple tout entier avec ses revêtements de métal, les panneaux qui y étaient encastrés relevaient certainement de la toreutique. Du relief métallique on passa ensuite au relief de marbre, de même que dans le revêtement des parois on avait mêlé bientôt les plaques de marbre aux lames de bronze ; ce fut une extension du genre. L'idée vint, par désir sans cesse accru d'une variété plus grande, d'appliquer à d'autres matières ce qui avait d'abord si bien réussi avec le métal. Le marbre fut l'une de ces matières employées[1]. Aimant avant tout la clarté, la noble simplicité des lignes, il ne comportait point une technique aussi minutieuse et fouillée ; il dut céder pourtant au goût de l'époque et se plier à ses exigences. Reconnaissons du moins qu'une fois résigné à entrer dans la voie nouvelle, malgré les difficultés de la tâche, il s'est merveilleusement acquitté du rôle qui lui était dévolu ; le ciseau bien souvent ne s'est pas montré inférieur au burin, et les deux reliefs en marbre du palais Grimani attestent une admirable maîtrise[2].

Ainsi la peinture a exercé une action manifeste sur la sculpture en relief, mais indirectement ; son action directe s'est exercée sur la ciselure en métal, et c'est l'influence de la toreutique, à son tour, qui a transformé le bas-relief de marbre dans le sens pittoresque.

§ 3

Telle est la façon dont M. Schreiber explique historiquement la naissance et la formation de cette chose nouvelle, le

[1] Il y en eut d'autres. On recourut à l'ivoire ; par exemple, dans la salle du fameux vaisseau tessaracontère de Ptolémée IV, l'entablement était incrusté de bas-reliefs travaillés en cette matière (voir Raoul-Rochette, *ouvr. cité*, p. 165, note 2). On employa aussi le verre, puis des matières plus communes, la terre cuite, le stuc, au fur et à mesure que, pour recouvrir la paroi, on se servait, au lieu de métal ou de marbre, de ces diverses matières.

[2] Ce qui explique que les artistes aient pu ainsi facilement appliquer au marbre les procédés de la toreutique, c'est que bien souvent, comme plus tard les maîtres de la première Renaissance au XV[e] siècle, ils étaient à la fois orfèvres et sculpteurs. Voir l'exemple de Boëthos (Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 603).

bas-relief pittoresque. Sans doute sa démonstration n'emporte pas, ne peut pas emporter la conviction absolue, et, si un seul de nos bas-reliefs avait été découvert sur le sol d'Alexandrie, cette seule découverte servirait mieux sa cause que les plus habiles déductions. Néanmoins, à défaut de preuves immédiates, il y a un groupement de faits positifs et un faisceau de vraisemblances tel, que l'ensemble a presque tous les caractères de la vérité. On peut donner une foule de raisons plausibles pour défendre l'origine alexandrine du bas-relief pittoresque; on n'en peut donner aucune qui résiste à l'examen, pour soutenir qu'il est d'origine romaine.

Qu'apporte en effet M. Wickhoff à l'appui de sa thèse? Son argument le plus fort, le seul qui compte en réalité, est celui-ci: pas un des soi-disant bas-reliefs hellénistiques n'a été trouvé en Egypte, et ils proviennent tous de Rome ou du sol italien[1]. Car, de ce qu'il y a des draperies flottantes rendues de façon semblable sur la cuirasse de l'Auguste de Prima Porta et les reliefs du palais Spada ou du Capitole, prétendre que ces compositions mythologiques sont contemporaines de la statue de l'empereur[2], et de ce que le motif du rocher surplombant se montre sur un fragment de l'*Ara Pacis Augustæ* comme sur les reliefs du palais Grimani, conclure que ces reliefs Grimani sont sortis du même atelier ou peut-être de la main du même artiste que le fragment du palais Fiano[3], c'est là justement le point à discuter; et la question est de savoir si ce n'est pas au contraire la frise de l'Ara Pacis et la cuirasse de Prima Porta qui ont emprunté à des modèles hellénistiques les procédés ou les motifs qu'on y rencontre. D'autre part, après avoir reconnu que les reliefs de la cuirasse d'Auguste[4] et les fragments de la frise[5] supposent comme travail préalable une esquisse exécutée en argile, affirmer que cette technique correspond à celle qui a été employée pour les reliefs Grimani, c'est là, nous y reviendrons, commettre une totale erreur. M. Wickhoff en a eu le sentiment; il est bien obligé d'avouer dans un autre passage que « ces reliefs en marbre ont une série de particularités communes avec la technique de la cise-

[1] Sauf un cependant trouvé à Mégare (*Hellen. Reliefbilder*, pl. 67).
[2] Wickhoff, *ouvr. cité*, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 22, 25.
[4] *Ibid.*, p. 17, 18.
[5] *Ibid.*, p. 21.

lure[1] ». Mais il ajoute que l'intention des artistes n'était pas d'imiter le travail des toreuticiens. Supposition purement gratuite. Que ces artistes, élevés dans toutes les techniques, aient pu perdre quelquefois le fin discernement des conditions propres à chaque matière et qu'il leur soit échappé par moments de traiter d'abord leur modèle d'argile, puis leur œuvre définitive en marbre, comme ils savaient aussi traiter le métal, je le veux bien. Mais que toujours même oubli des conditions du genre leur soit arrivé, — et l'on ne peut éviter cette conséquence, puisque les « bas-reliefs de cabinet », les plus caractéristiques du style pittoresque, sont tous exécutés de cette même façon minutieuse que M. Schreiber nomme la microtechnique[2], — voilà ce que je ne peux admettre. Si tous les « reliefs de cabinet » rappellent par leurs procédés la technique et le style du métal, il y faut une raison particulière, et cette raison, c'est qu'ils ont voulu reproduire sur le marbre les effets obtenus par des reliefs antérieurs de bronze ou d'argent. — Je vais plus loin. Les modèles d'argile qui, d'après M. Wickhoff, précédaient l'exécution en marbre du relief, se seraient très mal prêtés à l'imitation des procédés métalliques; l'argile est une matière trop molle, qui cède et ne comporte pas une finesse de travail suffisante. Des œuvres, comme les reliefs du palais Grimani ou le relief de Munich (le paysan qui mène sa vache au marché), n'ont certainement pas été faites d'après des esquisses en terre, des *proplasmata;* elles ont eu besoin de modèles en cire, en plâtre ou en stuc, matières résistantes, permettant tantôt ce délicat travail de gravure, cette microtechnique dont je parlais, tantôt la forte saillie du relief et l'exécution en ronde bosse de certaines parties, avec des « dessous » très poussés et très soigneusement nettoyés. Ce sont bien, quoi qu'en dise M. Wickhoff, et pour reprendre une expression latine, des *toreumata* imités en marbre [3].

[1] Wickhoff, p. 25.
[2] Schreiber, *Brunnenreliefs*, p. 27.
[3] Quant à rejeter jusque dans le Iᵉʳ ou le IIᵉ ou même le IIIᵉ siècle de l'Empire (Wickhoff, p. 24) les bas-reliefs où se remarque un développement de plus en plus considérable du paysage, en d'autres termes attribuer à une époque de décadence quelques-unes des plus agréables parmi ces compositions, le paysan et sa vache (Munich), le poète et sa muse (Latran), l'embarquement dans un port (Capitole), c'est une étrange idée. Il suffit, à ce qu'il me semble, de jeter les yeux sans parti pris (mais M. Wickhoff a beaucoup de parti pris) sur les œuvres que produit la sculpture en relief aussitôt après l'époque de Trajan; et, même, dès le temps de Trajan ou avant, la

Reste, comme je le disais, la seule objection valable : tous ces bas-reliefs, un seul excepté, qui vient de la Grèce proprement dite, ont été trouvés en Italie. De plus les reliefs du palais Grimani sont travaillés dans un marbre à raies bleues, reconnaissable aussitôt pour être celui de Luna ou de Carrare. Conclusion : la série tout entière est de création romaine. — L'objection serait forte et la conclusion en une certaine mesure légitime, si nous n'avions que des œuvres originales. Mais il nous est parvenu plusieurs fois différents bas-reliefs traitant un même sujet ; c'est la preuve qu'ils reproduisent un même original qui a disparu. Copies donc, toutes ces répliques, et copies romaines, si l'on veut. Copies romaines en particulier, les bas-reliefs du palais Spada dont l'exécution est médiocre, tandis que la conception est fort belle. Copies encore, les deux reliefs Grimani, mais copies excellentes, celles-là, à se demander, bien qu'elles soient en marbre de Carrare, si elles n'ont pas été exécutées par des artistes hellénistiques eux-mêmes[1]. Qui empêche de croire, en tout cas, que les modèles de ces copies soient alexandrins et que, continuant à plaire à la nouvelle clientèle romaine, ils aient été reproduits et répétés avec empressement, pour aller orner les villas des riches particuliers ? Et si dans le nombre il y a des originaux, comme je le pense volontiers, oublions-nous que les Romains s'étaient fait, en pays conquis, une habitude du pillage et que, pour satisfaire leur passion d'œuvres d'art, pour se former une galerie ou décorer les murs de leur habitation, ils dépouillaient sans scrupule les provinces ? Ainsi, pillés à l'étranger, plus souvent copiés sur des modèles hellénistiques pour un nombreux public de dilettantes, la présence à Rome de ces bas-reliefs alexandrins s'explique très aisément.

De son côté, Rome, à la veille de l'Empire, dans toutes les œuvres que nous savons avec certitude dater de cette époque, ne

sculpture romaine a-t-elle jamais égalé en finesse et en caractère les petits tableaux que je viens de citer ? — Un des reliefs que M. Wickhoff fait descendre le plus bas est le cerf de Mégare, et cela à cause de trous de vilebrequin qu'il croit y reconnaître (p. 24). Mais M. Schreiber, dans la réponse qu'il lui adresse (*Jahrbuch des deutschen archäol. Instituts*, 1896, p. 32 et note 15), montre bien que ces trous ont été, non pas exécutés mécaniquement au vilebrequin, mais travaillés soigneusement comme au poinçon, et que c'est là une pratique assez commune, qui se retrouve dans beaucoup de bas-reliefs hellénistiques.

[1] Des marbres de Carrare ont pu déjà être employés en Egypte avant l'Empire (Schreiber, *Jahrbuch*, 1896, p. 82, note 18).

révèle aucune activité originale ; elle n'a, comme artistes grecs à son service, que des pasticheurs, des archaïsants ou des copistes. Il serait vraiment bien étrange que sur un seul point, dans le bas-relief, elle se fût montrée novatrice ; que, tout occupée ailleurs à reproduire, non à créer, elle eût créé cependant quelque chose d'aussi original et vivant que le bas-relief de genre ; que, si timide d'ordinaire et, pour ainsi dire, marchant à la remorque, elle eût fait une invention aussi audacieuse que celle du bas-relief pittoresque. Mais supposons un instant qu'elle ait eu dans la conception cette audace ; aurait-elle, dans l'exécution, apporté les qualités de charme, de grâce spirituelle qui distinguent quelques-unes de ces œuvres, de finesse et de précision délicate qui les distinguent presque toutes ? Il est aisé de s'assurer du contraire. Dans la classe totale, un certain nombre d'exemplaires ne peuvent être confondus avec les autres. Composition et exécution, ils ont un mérite inférieur ; le style est maigre et sans caractère ; les formes sont à la fois lourdes et mesquines. Comme nous pouvons bien croire, à cause de la vogue dont jouissaient à Rome les tableaux en relief, qu'on ne dut pas se contenter de copier les modèles étrangers, mais qu'on voulut aussi produire de nouvelles œuvres conçues dans le même genre et répondant à la même destination décorative, c'est dans ce groupe d'ordre secondaire que nous chercherons sans hésiter la part qu'il faut faire à la création romaine [1]. Nous n'en sommes que plus encouragé à maintenir à la Grèce hellénistique le mérite de l'invention du genre et l'honneur des meilleurs modèles.

C'est qu'en effet, s'il n'y a aucune preuve un peu solide de l'origine romaine de nos bas-reliefs, tout confirme au contraire l'origine alexandrine que M. Schreiber leur attribue. D'abord il est impossible de contester que la composition pittoresque ait pris naissance dans la Grèce des Diadoques ; la petite frise de l'autel de Pergame nous a montré ce style s'introduisant jusque dans la sculpture monumentale ; surtout les représentations, qui décorent la base de la statue du Nil ou celle du taureau Farnèse, sont déjà de véritables tableaux de genre, de

[1] Voir dans le recueil de M. Schreiber, *die hellenist. Reliefbilder*, les planches 107-111.

petites scènes rustiques et familières, tout à fait dans le goût des bas-reliefs que nous étudions. Il est donc tout naturel de rapprocher ceux-ci d'œuvres auquelles ils sont étroitement apparentés et de les considérer également comme des œuvres hellénistiques. Mais il y a plus, et, parmi tous ces foyers de l'activité hellénistique, nous pouvons déterminer avec une très grande vraisemblance le centre spécial où ils se sont développés : ce sont des œuvres Alexandrines. La base du Nil a été sculptée par un artiste de la cour des Lagides; de la même cour étaient les sculpteurs qui ont exécuté ces panneaux de luxe ou ces reliefs de cabinet, l'expression la plus achevée du style pittoresque.

Nous avons relevé leur caractère décoratif très marqué. De là vient que souvent plusieurs grands panneaux formaient un ensemble ; distribués dans les divers compartiments architectoniques qui découpaient en sections les parois d'une salle ou d'un portique, ils s'opposaient les uns aux autres et se faisaient pendant. C'est ainsi sans doute qu'il faut se représenter les bas-reliefs du palais Spada. Ils ont été trouvés tous les huit à la fois, lors d'une restauration de Sainte-Agnès-hors-les-Murs ; ils ont tous une dimension identique ; il semble donc bien qu'avec d'autres morceaux perdus aujourd'hui ils constituaient une suite d'images se rattachant à un même cercle de sujets, aux amours ou aux épreuves des héros, et qu'ils contribuaient, encastrés dans la muraille, à l'ornementation d'une seule et même pièce. A Pompéi il y a aussi de ces images groupées en pendant; cette ressemblance ne surprendra pas, lorsque nous connaîtrons le rapport des sculptures pittoresques et des fresques campaniennes. Quant aux « bas-reliefs de cabinet », leur minutieuse exécution les destinait à être regardés de tout près, dans une pièce intime, une chambre d'études, un boudoir ; je les vois très bien, et je ne puis guère les voir autrement, insérés dans le mur, reposant à hauteur d'appui sur la cimaise, où l'on pouvait les examiner à loisir, en remarquer toutes les exquises finesses et les goûter comme ils demandaient à l'être, par le détail. Il n'y a pas à en douter, grands panneaux ou tableautins sculptés étaient incrustés dans les parois de l'habitation ; les uns et les autres faisaient partie de ce vaste système de décoration tout orientale, adopté dès le début de l'époque hellénistique à la suite des conquêtes macédoniennes en Asie.

Or, en quel lieu cette mode de l'incrustation avait-elle pu

s'implanter avec plus de force et de facilité que dans la ville d'Alexandrie[1]? C'était une décoration très coûteuse, recherchée d'ailleurs en raison même du prix qu'elle coûtait. « Elle ne pouvait naître, dit justement M. Schreiber, que dans un pays où la nature se chargeât de fournir à l'artiste les matériaux précieux, où les influences grecque et orientale fussent également agissantes, les arts inférieurs arrivés à un haut degré d'habileté, l'architecture hellénique tirée hors des anciennes voies et amenée, pour obéir aux exigences royales, à transformer ses méthodes. C'étaient là bien des conditions exigées; Alexandrie seule était à même de les réunir[2]. » Les autres villes de Grèce ou d'Asie-Mineure ne possédaient pas, comme elle, ce développement des industries de luxe, indispensable au nouveau système de décoration. De plus, ni Athènes, immobilisée dans l'étude du passé, se refusant à secouer les traditions, n'était capable de créer quelque chose de nouveau, ni Pergame ou Rhodes, orientées surtout vers le pompeux et le théâtral, ne pouvaient produire quelque chose de délicat et de fin comme le bas-relief de genre. Au contraire, dans le sol de la région alexandrine, les pierres précieuses n'étaient pas rares, et aujourd'hui encore, sur le bord de la mer, on en trouve;

[1] Je ne dis pas, notons-le bien, que cette technique était inconnue des autres cours hellénistiques; je dis au contraire qu'elle y était certainement employée. J'accorde donc très volontiers ce point à M. Dragendorff, qui reproche à M. Schreiber de n'avoir vu et voulu voir qu'Alexandrie (*Die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst*, dans les *Bonner Jahrbücher* de 1898, vol. 103, p. 108). Avant les conquêtes macédoniennes, l'incrustation de marbre avait fait son apparition en Asie-Mineure, puisque, d'après un texte de Pline (36,47), le Carien Mausole s'en était servi pour revêtir les murailles de briques de son palais d'Halicarnasse. Il est tout naturel qu'après Alexandre ce genre de décoration ait persisté dans le pays et même qu'il s'y soit développé, avec des monarques épris de magnificence comme l'étaient les Diadoques. Mais c'est à Alexandrie qu'il reçut, et pour les raisons que nous indiquons dans le texte, un éclat vraiment incomparable; c'est la ville des Ptolémées, la ville fondée par le fastueux conquérant lui-même, qui donna dès le début le ton aux autres cours; c'est là que ce système décoratif est représenté en perfection; c'est de là par suite, beaucoup plutôt que d'un autre royaume hellénistique, qu'il dut passer en Italie : nous maintenons fermement cette conséquence contre M. Dragendorff. — Remarquons du reste que le premier introducteur à Rome de l'incrustation murale est le chevalier Mamurra, contemporain de César. Or c'est précisément à cette époque que les relations avec Alexandrie, lesquelles dataient de fort loin sans doute (cf. plus haut, p. 11), deviennent tout à fait étroites et que les Romains prennent pied définitivement sur le sol de l'Egypte. La coïncidence n'est pas le résultat du pur hasard.

[2] Schreiber, *Brunnenreliefs*, p. 46.

c'est de la côte égyptienne que les Romains, après les Grecs, tirèrent la plupart de leurs matériaux de revêtement, entre autres les plaques d'obsidienne et d'albâtre et ces *Alexandrina marmora* tant vantés des contemporains de Sénèque[1]. Là aussi, plus que partout ailleurs, ont fleuri les *artes minores*, la toreutique ou ciselure des métaux, dont nous parlerons tout à l'heure; la verrerie, si importante dans l'incrustation murale, et qui, née dans l'Egypte des Pharaons, était encore le secret de l'Egypte des Ptolémées[2]; la mosaïque, qu'on appelait à Rome *Alexandrinum marmorandi genus*[3], pour en bien indiquer ou le lieu d'origine ou la patrie d'adoption; la glyptique, dont les camées royaux des Lagides attestent le bel épanouissement; la tapisserie, commune, il est vrai, à l'Orient, originaire de Phrygie[4], mais qui éut à Alexandrie des fabriques bientôt célèbres dans tout le monde ancien[5]. D'autre part, si une culture a été mixte, gréco-orientale, imprégnée des deux influences à dose presque égale, est-ce que ce ne fut pas celle d'Alexandrie, où les Ptolémées avaient fait du mélange des deux civilisations un principe de gouvernement, où Hadès, sous le nom de Sérapis, était installé dans les temples à côté de l'Isis nationale, où les dieux égyptiens et les princes grecs de la famille régnante, confondus, recevaient de toute la nation l'hommage d'une même adoration? Enfin, nous l'avons déjà dit, les constructions entreprises par Alexandre dans sa capitale furent le point de départ de la transformation que subit l'architecture hellénique, et le Sérapéum fut le premier édifice revêtu, suivant les nouveaux principes, d'une décoration métallique. Rien ne manquait donc à Alexandrie de ce qui était nécessaire pour faire prospérer la mode de l'incrustation murale. Mais alors ne faut-il pas lui rapporter la naissance et la formation des tableaux sculptés en relief, qui sont une pièce essentielle de cette incrustation décorative? Nous savions déjà qu'ils sont d'origine hellénistique; nous pouvons ajouter maintenant qu'ils sont d'origine alexandrine.

[1] Sénèque, *Lettres*, 86, 6.
[2] Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art*, III, p. 749.
[3] Lampride, *Alexandre Sévère*, 25.
[4] P. Girard, *Peint. ant.*, p. 77.
[5] *Bullettino di archeologia cristiana*, 1871, p. 57.

Ce n'est là encore, si l'on veut, qu'une présomption, bien que, même sans aucune exploration méthodique du sol, on ait, au début de ce siècle, trouvé à Alexandrie, sur l'emplacement de l'ancienne ville, des restes d'incrustations assez considérables. Mais voici qui peut fortifier notre conjecture : les bas-reliefs pittoresques dérivent de la toreutique. — A diverses reprises nous avons insisté sur le caractère d'exécution métallique que présentent la plupart. Ils semblent travaillés avec des instruments plus fins que le ciseau, avec le poinçon, la lime et la vrille, les instruments du ciseleur. Ce n'était pas de trop pour rendre, comme ils font, toutes les nervures des feuilles, la rugosité de l'écorce d'un arbre, les détails de la peau d'une brebis ou d'une lionne, les menues particularités d'un visage de toutes petites dimensions, vieille femme, paysan ou poète. Plus on regarde ces chefs-d'œuvre de minutie, plus on se confirme dans l'idée qu'ils sont la reproduction de modèles en métal. Le métal exige la précision, même un peu sèche, le souci du détail. C'était là déjà, au dire de Pline, le mérite dominant de Lysippe, le grand bronzier : « Il poursuivait le fini du travail jusque dans les moindres choses[1]. » Si ces qualités, qu'il tenait certainement de la technique particulière où il s'est toujours exercé, caractérisaient des œuvres colossales comme l'Héraclès et le Zeus de Tarente, à plus forte raison devaient-elles distinguer en propre de petites sculptures où l'extrême précision est une condition de la clarté[2]. Faut-il faire remarquer aussi, avec M. Schreiber[3], que sur les « reliefs de cabinet » les objets et les personnages ont une saillie plus accusée dans les parties hautes du cadre, et qu'il en est ainsi des figures ou objets ciselés lorsqu'ils sont représentés, non plus sur une surface plate, mais sur la surface ronde ou convexe des vases ? Notons en tout cas, comme rapports tout à fait intimes, une curieuse conformité de sujets entre une anse de vase en métal et un fragment de relief en marbre conservé au musée de Naples : c'est le motif de la Tireuse d'épine, que nous avons déjà mentionné[4]. Si nous connaissions mieux l'art de cette époque, nous saisirions, à coup sûr, plus d'un cas ana-

[1] Pline, *Hist. Nat.*, 34, 65.

[2] Pour ces tours de force exécutés sur le marbre ou les pierres fines ou le verre, cf. Schreiber, *Brunnenreliefs*, remarque 33.

[3] Schreiber, *ouvr. cité*, p. 27-28.

[4] Voir p. 270.

logue; nous constaterions plus d'une fois les motifs ciselés devenant presque sans modification des motifs sculptés.

Cette influence de la toreutique sur les petits tableaux de marbre semble donc bien avoir été réelle et profonde. Or la toreutique est l'art alexandrin par excellence, l'art préféré des Lagides, celui que les Ptolémées cultivent volontiers en personne. Philadelphe est un ciseleur dilettante; il passait même pour avoir inventé une forme particulière de vase à boire, une variété du rhyton[1]. Dans le défilé de sa pompe Dionysiaque, on admirait le magnifique trésor d'argenterie de la maison royale. Sans doute les autres Diadoques étaient aussi de grands amateurs d'orfèvrerie[2]; ils mettaient également la main à l'œuvre ou suivaient l'exécution des belles pièces avec un intérêt passionné. Antiochos Epiphane fréquentait les ateliers des toreutes[3]; Attale III de Pergame coulait et ciselait le bronze[4]. Maintes formes de vases nouvelles portaient le nom d'un prince. Peut-être n'était-ce pas le prince qui les avait inventées, et l'artiste, en appelant une coupe Σελευκίς ou Ἀντιγονίς ou Προυσίς[5], en l'honneur de Séleucos, d'Antigone ou de Prusias, cherchait-il tout simplement à faire plaisir au monarque. Cela même prouve au moins que le monarque tirait vanité de cet hommage et qu'il était fier d'être regardé comme un connaisseur très expert. Art luxueux et raffiné entre tous, goûté pour la richesse de la matière et les prodiges d'habileté que permettait l'exécution, la toreutique a été proprement l'art de cour dans toutes les capitales hellénistiques[6]. Cependant nulle part elle n'a jeté un aussi vif éclat que dans la capitale des Lagides.

Rappelons encore une fois le concours qu'elle a prêté aux architectes pour décorer leurs nouvelles constructions; monu-

[1] Athénée, XI, 97.
[2] Plutarque, *Démétrios*, 20.
[3] Polybe, 26, 10.
[4] Justin, 36, 4, 4.
[5] Plutarque, *Paul Emile*, 33; Athénée, XI, 26.
[6] Que cet art de ciseler les métaux n'était point comme un monopole d'Alexandrie, mais qu'il fut en faveur dans les autres pays grecs, c'est ce que confirme la remarque suivante : les toreutes célèbres, quand nous connaissons leur patrie, se trouvent être originaires d'Asie-Mineure, et, parmi les artistes travaillant au service de Rome, plusieurs ont des noms qui nous ramènent de nouveau vers l'Orient asiatique: nous connaissons par les inscriptions un Antigone, un Séleucus, un Polynice, Lydien de naissance (cf. Dragendorff, *Bonner Jahrbücher*, 1898, *art. cité*, p. 107, note 2).

ments funéraires comme le bûcher d'Héphestion ou le char d'Alexandre, temples comme le Sérapéum, palais, villas, résidences des princes, des grands seigneurs ou des riches, elle faisait tout resplendir d'incrustations de métal. C'est elle encore qui rendait possible la réalisation de ces fastueuses et extraordinaires fantaisies imaginées par les Ptolémées, la tente de Philadelphe, la barque gigantesque de Philopator, revêtant des matières les plus précieuses, d'or surtout, les chapiteaux des colonnes, les frises des entablements, les caissons des plafonds. Une branche particulière, l'orfèvrerie, semble avoir été sans égale. Avant les travaux de M. Schreiber cependant[1], on y faisait peu attention ou même on ne la mentionnait point. Il est vrai que les textes n'en parlent guère et que d'Alexandrie même il ne nous est parvenu aucune œuvre d'argenterie ciselée. Quoi d'étonnant ? Ce n'est pas seulement sur la toreutique alexandrine, c'est sur tout l'art des Ptolémées que la tradition littéraire est d'une pauvreté désolante. Quant aux œuvres elles-mêmes, leur disparition s'explique aisément. Mille causes de destruction sont possibles avec les vases d'argent ou les autres pièces d'orfèvrerie. Objets facilement transportables, à la fois petits et précieux, ils tentent le voleur ; objets de service pour la plupart, ustensiles passant de mains en mains, ils ne peuvent manquer de s'user par le frottement, de s'endommager ; enfin il arrive qu'on les fonde, et cette fois toute trace d'eux disparait. Qu'est-il resté du légendaire trésor de Crésus, de ceux des rois de Perse ou de Pont, plus tard de la vaisselle d'or de Pompée et de Lucullus ? Que sont devenus les merveilleux objets d'or et d'argent travaillé que les Diadoques étalaient avec orgueil dans leurs somptueuses solennités ? Ainsi ont pu disparaître, moins protégés par les souvenirs et l'illustration de leurs possesseurs, les vases ciselés pour les simples particuliers.

Est-il vrai de dire pourtant que de ceux-ci il n'est demeuré aucune trace ? On le croyait récemment encore, et on mettait au compte de l'époque romaine les pièces d'argenterie trouvées à Hildesheim, à Bernay, à Pompéi[2]. M. Schreiber a

[1] Voir notamment *die alexandrinische Toreutik*, Leipzig, 1894, t. XIV (dans les *Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der k. sächsisch. Gesellsch. der Wissensch.*).

[2] Il faut distinguer cependant entre l'invention des motifs et la fabrication des pièces. L'invention, à part quelques cas très rares (comme les deux can-

réclamé en faveur d'Alexandrie, et on peut dire qu'il a gagné sa cause[1]. Les trésors d'Hildesheim et de Bernay, comme les coupes de Pompéi, viennent en grande partie des ateliers égyptiens, où de tout temps, si haut qu'on remonte dans l'histoire du pays, l'industrie du métal a été tenue en honneur. Ce qui prouve, à les bien examiner, la provenance de la plupart de ces vases et d'autres semblables, ce sont d'abord certains détails, des formes ornementales empruntées soit au vieil art de l'Egypte, soit à cette culture mixte gréco-égyptienne qui s'est développée sous les Ptolémées. C'est aussi un choix de motifs bien alexandrins, motifs coquets et précieux des petits Amours ailés dansant, chevauchant des hippocampes, s'amu-

thares de Bosco Reale signalés plus haut, p. 112-113), ne date pas de la période romaine. Pour la fabrication, il n'en est pas tout à fait de même. Ces services de table, qui constituent les trésors d'orfèvrerie que nous avons conservés, ne formaient pas un ensemble ayant de l'unité, un tout homogène. C'étaient des collections d'œuvres d'art, réunies par des amateurs, et où entraient des pièces de date très différente, des pièces récentes comme des pièces beaucoup plus anciennes. La preuve, c'est que, parmi les vases venus jusqu'à nous, il en est dont l'usure ou même des traces de réparations encore visibles attestent un long usage antérieur, tandis que certains autres sont presque neufs. Ceux-ci doivent être rapportés à la fabrication impériale. Il y avait des ateliers de toreutes à Rome; nous connaissons, pour le temps de Pline (33, 139), les ateliers de Furnius, de Clodius, de Gratius. Pline se plaint, il est vrai, de la décadence où se trouve alors la toreutique; mais elle était en décadence, sans doute, parce que l'invention créatrice était morte, et non parce qu'on cessait de produire. On produisait toujours, en copiant les originaux hellénistiques ou même des modèles plus anciens. Imiter fidèlement des vases en métal n'était point une tâche trop difficile, et nous savons qu'en fait c'est à cela le plus souvent que se bornait l'activité des artistes. Zénodore, pendant qu'il travaillait au Mercure colossal des Arvernes, « copia pour Dubius Avitus, gouverneur de la province, deux coupes ciselées par Calamis, et il les imita d'une façon si parfaite que la différence avec l'original était à peine sensible » (Pline, 34, 47). On voit donc que, dans nos trésors, même les pièces postérieures à l'époque hellénistique, même celles qui ont été fabriquées sous Auguste ou au Ier siècle de l'Empire, ne sauraient passer pour des créations du génie romain.

[1] M. Schreiber toutefois est allé trop loin, ainsi que le constate M. Dragendorff (*art. cité*); il raisonne comme si toutes les pièces conservées dans nos différents trésors étaient alexandrines. Beaucoup de ces pièces, nous l'avons dit dans la note précédente, doivent être regardées comme des copies faites à l'époque romaine d'après des modèles hellénistiques. Mais, étant donnés l'éclectisme des contemporains de César et d'Auguste et plus tard, au temps de Pline, les fréquentes variations du goût et de la mode (Pline, 33, 139), on peut croire que les artistes romains utilisaient pour leurs copies des modèles de provenance très diverse, des vases d'Asie-Mineure comme des vases de l'Egypte ptolémaïque. Ce qui reste vrai, et ce que montre bien la décoration des œuvres qui nous sont parvenues, c'est que les modèles d'Alexandrie étaient, certainement, de beaucoup les plus consultés et reproduits : dans ces limites nous donnons raison à M. Schreiber.

sant avec une panthère, un masque ou la massue d'Hercule[1], motifs bachiques des Satyres et des Silènes, troupe joyeuse, bruyante et souvent ivre[2], motifs proprement décoratifs des Centaures et Centauresses, associés d'ailleurs aux Satyres et aux Amours comme compagnons de plaisirs[3], motifs idylliques et champêtres (bergers occupés à traire leurs brebis, chèvres qui broutent, poules qui becquètent une corbeille de fruits[4], arbres qui se profilent au second plan[5]), motifs de genre et sujets familiers (scène de sacrifice domestique, scène de la tireuse d'épine[6]). Ce sont là tous les thèmes favoris de l'époque, tous ceux dont s'inspire avec bonheur la poésie d'alors, les idylles de Théocrite ou les épigrammes de l'Anthologie. Et quand nous voyons, parmi les motifs empruntés au règne végétal, les guirlandes répandues avec une étonnante profusion, suspendues aux arbres, enroulées autour des personnages, jetées partout, sur des rochers, des autels, des piliers, des hermès, nous songeons aussitôt qu'Alexandrie était la ville des plantes, des fleurs et des jardins, et nous reconnaissons ce qu'on a justement appelé la « guirlandomanie » alexandrine[7]. On est bien tenté de rattacher au désir de flatter le souverain et au culte envers la famille royale ces fréquentes représentations de Dionysos, l'ancêtre divin des Ptolémées[8], et par suite celles des masques ou des accessoires bachiques, thyrses, tambourins, répétés à satiété sur les parois ou les anses des vases. Un dernier trait est plus convaincant encore. Un cratère du trésor d'Hildesheim porte comme décoration un entrelacement de plantes, au milieu desquelles sont perchés un oiseau et une sauterelle: le sujet se retrouve exactement le même surun fragment de vase en marbre d'origine sûrement alexandrine[9].

M. Schreiber avait donc pour lui les apparences de la raison, quand, sans connaître encore le trésor de Bosco Reale, il restituait à l'Egypte des Ptolémées presque toutes ces

[1] Schreiber, *Alexandrinische Toreutik*, fig. 102, 109, 110, 117, 133.
[2] *Ibid.*, fig. 95.
[3] Voir les coupes de Pompéi; cf. aussi Schreiber, *Alex. Toreut.*, p. 339-344, fig. 77.
[4] Schreiber, *ibid.*, fig. 91, 58.
[5] *Ibid.*, fig. 77, 88, 91.
[6] *Ibid.*, fig. 111, 108; voir aussi fig. 88.
[7] *Ibid.*, p. 467.
[8] Helbig, *Untersuchungen über campanische Wandmalerei*, p. 50.
[9] Schreiber, *Alexandrinische Toreutik*, p. 427-428, fig. 123.

exquises productions de l'orfèvrerie antique. L'année suivante la découverte de ce trésor venait confirmer d'une façon inattendue la justesse de son opinion et achevait, s'il en avait été besoin, de lever tous les doutes[1]. Les pièces qui frappèrent le plus dès le premier moment par leur charme et leur originalité, celles qui frappent encore le plus, dans la belle vitrine où elles sont exposées, les visiteurs de notre musée du Louvre, ce sont précisément les plus alexandrines. Plusieurs élégants petits vases sont décorés de grues et de cigognes qui s'ébattent, entr'ouvrent les ailes, fouillent le sol de leur bec, donnent à manger à leurs petits; et cette décoration rappelle les oiseaux aquatiques sculptés sur la base de la statue du Nil; elle atteste le même coup d'œil habile à saisir la vérité des formes et des mouvements, la même bonne humeur dans l'observation de la vie réelle, la même recherche de pittoresque qui prend dans la nature extérieure le sujet de ces petites scènes. Après les vases aux cigognes, regardons les deux curieux gobelets aux squelettes; ils sont, à leur partie supérieure, ornés de guirlandes de roses, et ceci est déjà la marque du goût alexandrin. Les squelettes, qui semblent converser entre eux, représentent les principaux poètes ou philosophes de la Grèce; des inscriptions désignent chacun d'eux. Que portent-elles? A côté des noms de Sophocle et d'Euripide, d'Epicure et de Zénon, nous lisons ceux de Ménandre et de Moschion, c'est-à-dire des poètes les plus admirés par les lettrés d'Alexandrie. Cette réunion bizarre de squelettes est elle-même expliquée par des légendes grecques placées auprès des personnages. L'un de ceux-ci dit ironiquement: « Voilà ce qu'est l'homme », et il retourne un crâne dans sa main. « La vie est une comédie, disent d'autres; jouis-en, car le lendemain est incertain. » C'est le *Carpe diem* d'Horace, le *Amici*, *dum vivimus*, *vivamus* des épitaphes[2], et toutes les exhortations de l'épicurisme vulgaire qui encourage l'homme par la vue de son néant à jouir largement de la vie et, puisque ses jours sont si courts, à les passer au moins dans la joie des festins. La décoration de nos gobelets, si étrange qu'elle paraisse tout d'abord, se trouve donc appropriée à leur destination d'objets

[1] Cf. Héron de Villefosse, *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1895, 15 nov., p. 575 et suiv., et surtout *Monuments Eugène Piot*, t. V. fasc. 1 et 2, 1899.
[2] Orelli, n° 4807.

de table, de vases à boire, d'instruments de plaisir. Mais dans quelle ville grecque a-t-elle pu naître à la pensée d'un artiste, sinon dans la voluptueuse et molle Alexandrie, la cité amie des fêtes brillantes et des plaisirs faciles, dans ce milieu sceptique et blasé de poètes, d'érudits, de dilettantes? Enfin voici comme le « certificat d'origine » du trésor[1]; c'est une grande et superbe patère ornée, au centre, d'un buste de jeune femme en relief. Coiffée d'une peau d'éléphant dont les défenses sont disposées autour de son front en forme de croissant, on put croire un instant que cette figure représentait le type allégorique de l'Afrique. M. Maspéro a montré tout de suite que c'était une personnification de la ville même d'Alexandrie. Les attributs qu'elle tient à la main, les emblèmes qui l'entourent dans le fond de la coupe, ne permettent pas qu'on s'y trompe; le serpent sacré ou *uræus*, le sistre, le croissant lunaire nous ramènent au culte d'Isis; la corne d'abondance et l'épi de blé symbolisent la fécondité de l'Egypte. D'autre part le type du visage est hellénique: c'est un nouvel exemple de ce style mixte gréco-égyptien qui caractérise la culture alexandrine.

Les trésors de Bernay, d'Hildesheim, de Bosco Reale, ne remontent pas sans doute jusqu'à la brillante période des Ptolémées ; mais à supposer, comme il est vraisemblable, qu'ils datent seulement de la fin de la République romaine, ils prouvent que les ateliers alexandrins étaient capables alors de produire de véritables pièces de maîtrise[2]. Comme nous ne saurions raisonnablement faire commencer l'activité de ces ateliers à une époque aussi tardive, quand l'art grec s'acheminait vers la décadence, il faut admettre qu'ils soutenaient avec éclat, sans être inférieurs à eux-mêmes, une vieille réputation, et que, du temps des premiers Ptolémées déjà, ils créaient ces merveilleuses pièces d'argenterie qui faisaient l'admiration de l'antiquité. Les orfèvres alexandrins, comme plus tard les orfèvres italiens de la Renaissance, ont été des artistes incomparables et des maîtres. On s'explique dès lors qu'ils aient pu exercer une grande influence sur les autres arts ; la sculpture notam-

[1] Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 682.

[2] Je le répète, les pièces que nous avons ne sortent pas toutes directement des ateliers alexandrins. Nos exemplaires peuvent provenir en partie des ateliers romains du temps d'Auguste ou du Ier siècle de l'Empire; mais ceux-ci ne faisaient eux-mêmes que copier les œuvres des ateliers alexandrins (voir p. 291, note 2).

ment a subi leur action et le relief pittoresque leur doit son existence. La toreutique a voulu imiter la peinture dans ses tableaux ciselés; le marbre à son tour a voulu imiter les chefs-d'œuvre de la toreutique. Si donc celle-ci est proprement alexandrine, la même conclusion s'impose pour les reliefs de marbre, « bas-reliefs de luxe ou de cabinet », dont nous cherchions à déterminer l'origine.

Ce n'est pas tout, et d'autres raisons viennent à l'appui des précédentes. Car de même que le bas-relief pittoresque a des rapports étroits de dépendance avec la toreutique alexandrine, il a aussi des liens de parenté évidente avec les fresques Pompéiennes dérivées d'Alexandrie. La peinture murale, n'étant plus conforme au luxe de l'époque nouvelle, avait été remplacée dans les constructions alexandrines par les incrustations de métal ou de marbre. Mais pour s'offrir ce luxe, il fallait être un roi, un ministre, quelque puissant du jour; les simples bourgeois ne pouvaient y aspirer. Et cependant jusque dans les classes inférieures, ou, si c'est trop dire, dans les classes moyennes, le goût d'une vie plus agréable, plus brillante même, s'était promptement répandu. Les somptueuses décorations des palais alexandrins excitaient l'admiration; chacun voulait en retrouver quelque chose dans sa modeste demeure. Il était naturel alors qu'on revînt à la peinture, le procédé le plus économique pour imiter en quelque manière l'exemple des riches. On simula donc sur les murailles, avec le pinceau, des incrustations de marbre variées; on se donnait, par ce trompe-l'œil, l'illusion d'avoir ce que d'autres possédaient véritablement. Ce style, appelé « style d'incrustation », passa des maisons particulières de la capitale des Lagides dans les villes de province du monde méditerranéen. C'est ainsi qu'il aborda sur les côtes de Campanie et fut adopté à Pompéi, où il se reconnaît sur une centaine d'habitations qui datent du IIe ou du Ier siècle avant notre ère[1]. Bientôt les bourgeois eux-mêmes devinrent plus exigeants; ce style ne leur suffit plus; aux incrustations peintes ils ajoutèrent des colonnes et des piliers, peints également sur la muraille, des plafonds en perspective, toute une fausse décoration d'architecture qui

[1] P. Girard, *la Peinture antique*, p. 327.

devait leur rappeler, avec un peu de bonne volonté, les piliers, les colonnes et les plafonds réels des demeures princières de l'Orient. Ce fut un second style, dit « d'architecture », dont il parut impossible de se passer désormais et qui alla se compliquant jusqu'à la plus capricieuse fantaisie[1]. Nous n'avons pas à le suivre dans ses extravagantes hardiesses de construction. Mais voici, quand l'architecture n'en est pas encore imaginaire, par où il nous intéresse. Dans les palais ptolémaïques, les revêtements de métal, de marbre ou de verre, qui décoraient la paroi, étaient rehaussés en leur centre de reliefs travaillés avec l'une de ces différentes matières. Pour n'avoir rien à envier à Alexandrie, les Pompéiens veulent qu'il en soit de même chez eux, et dans l'intervalle des faux piliers ils font peindre de faux tableaux. Ceux-ci, comme les reliefs sculptés qu'on imite, ne couvrent qu'une partie tantôt plus grande, tantôt plus petite de la muraille, et ils sont placés dans l'encadrement de cette décoration d'architecture peinte, de même que, vus du milieu d'une salle alexandrine, les reliefs sculptés étaient encadrés entre les colonnes et les piliers véritables qui soutenaient l'édifice.

Ainsi la ressemblance est complète : les riches habitations de la nouvelle Egypte sont reproduites aussi exactement que possible ; leur décoration est simplement transposée par la peinture, sur un mode inférieur, à l'usage des petites gens et à la portée des bourses médiocres. La dimension des fresques et des bas-reliefs est la même ; car les pièces de réception, où les panneaux sont plus vastes, reçoivent d'assez grandes fresques, analogues aux « bas-reliefs de luxe », et les pièces intimes, comme les *cubicula*, des peintures de cabinet (Cabinetsbilder[2]) analogues aux « bas-reliefs de cabinet ». Ajoutons que les sujets sont les mêmes ; il y a, sur les murailles pompéiennes comme sur les reliefs de marbre, des tableaux de genre et des scènes de la réalité familière, dont les acteurs sont pris aussi dans le petit peuple, parmi les basses classes et les gens d'humble métier, boulangers, aubergistes, foulons, portefaix, marchands de poisson, paysans ; il y a des compositions champêtres, pénétrées du sentiment de la nature, des scènes

[1] C'est le troisième style, dit *style d'ornementation*. Voir Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882.
[2] Cf. Helbig, *Untersuchungen*, etc., p. 131, 163, 183, etc.

de la vie pastorale, tantôt avec de simples bergers conduisant leurs chèvres au pâturage dans un décor de rochers et de montagnes, tantôt avec des personnages mythologiques, choisis encore parmi les pâtres ou les chasseurs, Endymion, Pâris sur l'Ida, Apollon chez Admète; il y en a même d'autres où la nature et les animaux, à eux seuls, ont tout envahi (marines, vues de ports, paysages de fleuves, celui du Nil évidemment, avec des crocodiles, des oiseaux aquatiques au milieu de roseaux et de lotus) : on se rappelle que les bas-reliefs pittoresques nous avaient offert des représentations tout à fait semblables. Il y a surtout des compositions empruntées à la fable; elles abondent à Pompéi, et quelques-unes, là encore, sont exactement les mêmes que celles des bas-reliefs; les Œnone abandonnée par Pâris, les Persée délivrant Andromède, les Endymion endormi, les Adonis mourant, les Polyphème vaincu par l'Amour, nous les avons déjà rencontrés parmi nos sculptures; et, si nous ne trouvons pas davantage de représentations communes, c'est le nombre relativement restreint des monuments conservés qui seul en est cause.

Du moins, même là où la similitude des sujets échappe, nous reconnaissons un même esprit dans la façon de traiter et ces peintures et ces reliefs ; à plus forte raison, si les sujets sont semblables. C'est toujours la même manière de rajeunir les antiques légendes des dieux ou des héros en les transformant en des scènes de genre. Ces légendes étaient très souvent des tragédies violentes et des drames terribles ; elles se ressentaient des mœurs rudes et sauvages de l'époque qui les avait créées. Les peintres campaniens n'ont aucun goût pour les meurtres et le sang, et, si l'on excepte quelques représentations dont les plus pathétiques sont celles de Médée[1], presque toujours, entre leurs mains, la tragédie héroïque devient une simple anecdote sentimentale. S'agit-il des exploits de Thésée ? Ils ne le représenteront point luttant contre le Minotaure, mais revenant vainqueur, salué par la foule, entouré d'enfants qui lui baisent les pieds et les mains : scène touchante. S'agit-il de la délivrance d'Andromède ? Le monstre est déjà tué ; on le voit à peine, relégué dans un coin du tableau ; Persée, en parfait cavalier, offre la main à la belle pour l'aider à descendre de son rocher : scène de la vie ordinaire et mondaine, scène très

[1] Helbig, *Untersuchungen*, etc., p. 80-81.

galante. Adonis est blessé par le sanglier; nous pourrions être émus et attristés par le sérieux de la légende; rassurons-nous : de petits Amours arrivent, qui se chargent de lui enlever sa gravité; ils soutiennent le bel adolescent, s'emparent de sa lance et de sa houlette, lui évitent toute fatigue, et ce gentil monde gracieux et léger empêche la scène de tourner au sombre. Où ne sont-ils point, du reste, ces Amours sur les fresques Pompéiennes? S'ils n'apparaissent pas en personne avec leur mine éveillée et leur air mutin, ce sont encore leurs flèches invisibles qui ont percé le cœur de ces dieux ou héros, déesses ou héroïnes; car même les plus grands, même Apollon, même Jupiter, ne sont occupés que d'une chose, de leurs affaires d'amour. Voilà une mythologie traitée avec fort peu de respect et rabaissée à des aventures bien vulgaires : les « bas-reliefs de luxe ou de cabinet » s'en étaient servis avec une semblable désinvolture. — Sentiment idyllique et champêtre, goût réaliste et pittoresque, habitude de rapetisser les personnages de la fable aux proportions de l'humanité, ce sont autant de caractères communs aux fresques de Pompéi et aux bas-reliefs pittoresques. Disons comme tout à l'heure : puisque, depuis les travaux de M. Helbig[1], l'origine alexandrine ne saurait plus être contestée pour celles-là, nous sommes donc encore conduit à l'admettre nécessairement pour ceux-ci.

S'il y a une telle parenté entre ces œuvres de la plastique et de la peinture, ne croyons pas qu'il y ait eu influence des unes sur les autres. L'explication est fort simple : les unes et les autres ont consulté les mêmes modèles, et ces modèles, ce sont les poètes des Ptolémées. Il faut noter ce dernier trait des bas-reliefs pittoresques; par les sujets et l'esprit général, ils sont en intime relation avec la poésie alexandrine. D'abord les sujets. Théocrite et les auteurs des épigrammes de l'Anthologie en ont à l'avance dessiné et comme buriné quelques-uns, que nous reconnaissons aisément. Le Polyphème de la villa Albani, assis sur un rocher, charmant sa douleur avec sa lyre, les regards tournés vers la mer pour y découvrir la fuyante Galatée, c'est le poète de Sicile qui, dans l'inoubliable

[1] L'un est l'ouvrage déjà souvent cité : *Untersuchungen*, etc., 1873; l'autre est le catalogue des peintures de Pompéi avec leurs descriptions : *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868.

tableau de la XI[e] idylle, l'a fixé le premier dans cette attitude. Peintres et sculpteurs ont bien pu ajouter des détails à la scène, introduire des Amours qui, sur le bas-relief, désignent au Cyclope Galatée sortant de l'onde ou, sur les fresques campaniennes, abritent la Nymphe avec une ombrelle et portent à l'amant infortuné un message de sa maîtresse ; la fantaisie des artistes s'est jouée avec une grâce mignarde autour du thème principal; mais le thème était déjà dans les vers du poète; c'est là qu'ils sont allés le prendre pour l'enjoliver. De même, c'est encore Théocrite qui, dans sa IV[e] idylle, a représenté le pâtre Corydon retirant du pied de Battos, le chevrier, l'épine que celui-ci s'y était enfoncée en courant après une vache. Remplacez le bouvier par une paysanne; ainsi légèrement modifié, le motif a passé non seulement sur un manche de vase en argent, mais sur un fragment de relief en marbre du musée de Naples[1].

Tout à l'heure nous regrettions de ne pas posséder un plus grand nombre d'œuvres peintes et sculptées qui nous permettraient d'établir entre les unes et les autres une comparaison plus exacte; maintenant ce sont les lacunes de la littérature alexandrine que nous déplorons. Si elle nous était parvenue moins mutilée, nous verrions mieux la concordance de ses sujets avec ceux que traitent les sculpteurs. Parfois, si nous pouvons encore la saisir, c'est seulement grâce à une épigramme de quelques vers échappée par le plus grand des hasards au naufrage de cette poésie. Telle de ces petites pièces nous montre, perchés sur les branches d'un arbre, des oiseaux dont les petits sont guettés dans leur nid par un serpent; le motif est le même sur un marbre du musée du Latran, qui a pour titre l'Education d'un jeune Satyre[2]. Telle autre met en scène, de même qu'un relief de frise, de petits Amours chargés d'attributs de divinités[3]. Il semble que placées, en manière d'inscriptions, au bas de ces diverses représentations plastiques, elles leur serviraient à merveille de commentaires. — Souvent l'imitation était plus libre, et l'artiste s'est inspiré seulement de quelques détails indiqués en passant par le poète. Ainsi pour les deux beaux reliefs du palais Grimani, la lionne défendant ses petits et la brebis allaitant son agneau. M. Schrei-

[1] Voir plus haut, p. 270, 289.
[2] Schreiber, *Hellen. Reliefbilder*, pl. XXI; Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 628.
[3] *Anthologie*, XVI, 214, 215.

ber les a rapprochés ingénieusement de la XXVe idylle de Théocrite, Héraclès tueur du lion [1]. Le platane s'y retrouve en effet [2], et le chien, gardien fidèle de l'étable [3], et la femelle qui nourrit son petit [4], et le fauve replié sur lui-même pour se défendre [5], « la queue enroulée autour de ses jarrets, le cou gonflé de colère, la crinière hérissée, l'épine dorsale arrondie comme un arc, le corps tout entier ramassé sous les reins et les flancs ». Théocrite n'insiste pas sur ces traits ; ce sont pour lui des accessoires du tableau ; chez l'artiste ils sont le tableau lui-même ; il n'y a donc eu peut-être sur ces points particuliers qu'une coïncidence fortuite. Mais ce que le sculpteur doit au moins à Théocrite, c'est la couleur du morceau et la teinte générale, le goût des bergeries et des forêts, des animaux et de la chasse, le vif sentiment de la nature qui circule partout dans les deux compositions, le parfum de poésie pastorale et champêtre qu'on y respire.

Voilà en effet, plus encore que la communauté des sujets, que trop souvent nous ne saisissons plus aujourd'hui, ce qui relie les bas-reliefs aux œuvres littéraires : un même esprit idyllique et sentimental. C'est l'esprit idyllique qui a créé le décor élégant et coquet de rochers et de collines, de sources et de grottes, où se meuvent presque tous les personnages des reliefs, comme il encadre les pièces de l'Anthologie et souvent même les poésies bucoliques de Théocrite. C'est le goût du sentimental qui, dans le domaine mythologique, donne tant de place aux aventures amoureuses des dieux ou des héros, fait descendre leurs graves légendes au niveau de petits tableaux de genre et traite ces êtres divins ou demi-divins à la façon de personnages de l'humanité. Nous avons relevé déjà ce caractère dans l'art ; dans la littérature alexandrine il apparaît aussi frappant. Théocrite lui-même, bien qu'il échappe à son temps et dépasse l'alexandrinisme par la supériorité de son génie, n'a pas laissé de céder parfois à la tendance commune. Son Polyphème, par exemple, sans être beau, n'est pas « si désagréable à voir [6] » : il se le dit à lui-

[1] Schreiber, *Brunnenreliefs*, p. 19.
[2] Théocrite, XXV, v. 20.
[3] *Ibid.*, v. 68.
[4] *Ibid.*, v. 104.
[5] *Ibid.*, v. 168.
[6] *Idylle* VI, 34.

même ; en tout cas il a perdu l'aspect de monstre horrible que lui prêtait la tradition. Et, pareillement, ses instincts sauvages se sont adoucis; au lieu du farouche Cyclope de l'Odyssée, être bestial, brute cruelle, qui n'aime que son troupeau et l'aime d'une affection tout animale encore, c'est un jeune pâtre qui sert de guide à sa mère et à la jeune fille qu'il aime, pour aller cueillir des fleurs d'hyacinthe sur la montagne.

Si Théocrite a lui-même incliné quelquefois la rudesse des conceptions primitives vers les grâces familières et tendres de la pastorale, à plus forte raison ceux qui ont été davantage touchés par l'alexandrinisme feront-ils subir aux anciennes légendes une semblable modification ou même une transformation complète. Dans l'épopée héroïque des Argonautes, Apollonios de Rhodes a vu surtout une épopée amoureuse à écrire; du moins a-t-il donné aux amours de Jason une étendue disproportionnée avec le reste de ses aventures. Et cette histoire de Médée, qui devient ainsi la partie importante du poème, dans quel sentiment est-elle traitée ? C'était une des plus sanglantes et atroces de toute la mythologie hellénique. Le poète n'a pas pu taire entièrement ces horreurs ; il a voulu cependant garder à son héroïne une physionomie touchante, peindre une jeune fille douce, candide et craintive ; de là des disparates inévitables qui nuisent à l'unité de la figure et à l'impression d'ensemble.

Retenons déjà la tendance du poète à transformer l'idylle tragique en idylle romanesque, et cette passion furieuse de Médée, qui va devant elle à travers le crime et le meurtre, en un amour simplement élégiaque. Mais ce sont les poètes élégiaques proprement dits, en qui se révèlent le mieux les caractères de la littérature nouvelle ; ce sont les vrais, les purs alexandrins. Philétas, Hermésianax, Phanoclès, Alexandre d'Étolie, Callimaque, font de l'amour, non pas seulement le principal, mais presque le tout de leur poésie. Comme les fables mythologiques offrent un répertoire abondant d'histoires amoureuses, c'est là qu'ils puisent à pleines mains, réduisant à ces histoires toute la mythologie. Hermésianax, à force de laborieuses recherches, dresse des catalogues aussi complets que possible d'aventures divines, héroïques et humaines ; Callimaque choisit dans le nombre les plus rares et les plus extraordinaires, de façon à étonner les lecteurs par les pro-

diges de son érudition. Les unes et les autres sont toujours des aventures romanesques et sentimentales, voilà le grand point. Et cet amour héroïque ou divin, il faut, pour bien le rendre, le montrer ingénieux et spirituel, piquant et raffiné; les personnages doivent être tous des amants pleins de galanterie. Si les élégies de Callimaque ont excité jusque chez les Latins une telle admiration, c'est pour avoir été plus galantes que celles d'aucun autre; les amours de Cydippé et d'Acontios ont passé pour le modèle de l'élégie amoureuse. — Le style ne pouvait manquer d'être conforme à la nature du sentiment; alors a été créée cette langue spéciale et, pour ainsi dire, ce jargon des choses de l'amour, que la préciosité des temps antiques et modernes a remis si souvent à la mode. « La troupe des petits Amours avec leurs flèches, les blessures qu'ils font, les feux qu'ils allument, les roses et les astres sur les joues et dans les yeux des femmes aimées, les serments, les confidences et les apostrophes à la nature sauvage : tout ce répertoire d'expressions, d'images et de lieux communs est un legs d'Alexandrie [1]. » Les Amours armés de flèches, qui debout derrière les beaux jeunes gens ou les belles jeunes filles leur glissent à l'oreille des propos séducteurs, nous les connaissons par les peintures de Pompéi, nous les connaissons aussi par les bas-reliefs pittoresques. Cette galanterie assez fade et maniérée, cette façon trop familière et spirituelle de représenter les dieux ou les héros, nous a déjà frappé sur les panneaux de marbre qui décoraient les habitations. Du moment que ceux-ci ont une telle conformité avec la poésie alexandrine, ils ne peuvent être eux-mêmes qu'alexandrins.

Tel a bien été enfin l'esprit de l'époque même des Ptolémées. Il y a une cour alors, chose nouvelle dans les pays grecs jusque-là divisés en républiques; et une cour combien brillante, c'est ce que les descriptions données par Athénée de certaines fêtes royales nous permettent de nous figurer. Les fêtes entraînent des réunions; le monarque « reçoit » les ministres, les personnages officiels, les grands seigneurs, les poètes aussi, les savants, les érudits, tous les hôtes du Musée; c'est la vie du monde qui se forme. Dans ces réceptions la reine brille à côté de son époux et, à côté de la reine, les

[1] J. Girard, *la Poésie grecque*, p. 330.

princesses de la famille. Nous voyons, à la cour d'Alexandrie, l'importance que prennent les Bérénice, les Arsinoé, les Cléopâtre. On écrit des poèmes sur leur chevelure ; comme à l'hôtel de Rambouillet, on prendra occasion des menus incidents de la vie des dames pour les mettre en vers. Avec l'influence des femmes, c'est l'influence de l'amour qui fait son apparition; dans une société oisive, amie de la joie et des plaisirs, il devient la grande occupation de l'existence ; il devient surtout le sujet unique des entretiens dans ces réunions mondaines des deux sexes. Mais comment en parler devant des femmes autrement que d'une façon délicate, ingénieuse et galante. On est bientôt tenté de raffiner sur le sentiment et sur l'expression du sentiment; dans cet ordre de choses, et en présence d'un auditoire de ce genre, s'il faut un excès, les raffinements de délicatesse valent mieux qu'une émulation de grossièreté. L'exemple est donné; de la cour cette importance attribuée aux affaires d'amour passe dans la société bourgeoise, et partout règne le même ton de galanterie spirituelle. C'est un amour de tête et d'imagination, qui ne se prend pas au sérieux et laisse le cœur en repos, qui, tout occupé d' « Iris en l'air », est seulement considéré comme le plus doux et le plus gracieux des passe-temps. D'autre part cette société très polie, très cultivée, très raffinée, par une contradiction fréquente que nous avons signalée en pareil cas, se sent portée vers la simplicité des mœurs rustiques et, très artificielle, a le goût de la nature champêtre. Enfin nous avons reconnu que son amour du détail piquant et pittoresque, son esprit vif et aiguisé, son observation réaliste et humoristique l'ont conduite à se plaire aux sujets familiers et aux scènes de la vie quotidienne, aux personnages d'humble condition et aux tableaux de genre. Ce sont précisément tous les caractères des « bas-reliefs de luxe et de cabinet » ; la marque de l'époque alexandrine est nettement empreinte sur eux.

Il est donc avéré, après cette longue enquête, qu'on ne saurait fixer un autre pays d'origine qu'Alexandrie aux bas-reliefs de style pittoresque. Non seulement ils sont de l'époque hellénistique, mais ils viennent de la ville particulière des Ptolémées. Rapport avec les incrustations murales et le système de décoration des appartements alexandrins ; rapport avec la toreutique, art préféré de la cour alexandrine ; rapport avec

la peinture pompéienne, inspirée des modèles d'Alexandrie; rapport avec la poésie alexandrine et avec l'esprit de la société alexandrine, que faut-il de plus? De toutes parts nous sommes ramenés au même point, et tant de preuves convergentes, bien qu'aucune ne soit une preuve directe, doivent nous éclairer suffisamment. A moins de posséder un texte littéraire précis ou de tenir, par des fouilles, des monuments authentiques, je ne vois pas comment on pourrait être plus certain de la provenance.

§ 4

Revenons à la sculpture romaine. Les bas-reliefs pittoresques désormais restitués à Alexandrie, c'est donc par Alexandrie que s'est introduit le style pictural dans les compositions des monuments triomphaux de l'Empire ; et comme, de son côté, Pergame a transmis à ces monuments le sens de la vérité historique et le réalisme des représentations de combats, c'est bien à la Grèce hellénistique que nous ferons remonter les enseignements dont a profité le bas-relief romain tout entier. Avec Pergame et Alexandrie, en effet, la transformation de l'ancien bas-relief classique est définitivement consommée, et l'évolution qui conduira aux sculptures de la colonne Trajane est, on peut dire, un fait accompli ; il ne restera plus qu'à grouper ce qui est encore épars, coordonner les résultats acquis, en tirer toutes les conséquences : ce sera la part et la tâche de l'art romain. Ni l'influence seule de Pergame n'a tout fait, ni l'influence seule d'Alexandrie n'aurait été suffisante ; l'une et l'autre à la fois étaient nécessaires ; c'est de ces deux influences combinées que relève le « bas-relief historique », c'est-à-dire de l'influence hellénistique en général. O. Rayet a eu tort de paraître attribuer à l'art pergaménien une action exclusive[1] ; il est vrai que l'on ne connaissait pas encore les bas-reliefs alexandrins. Et M. Schreiber, de son côté, après avoir démontré l'existence alexandrine de cette classe de reliefs, a subi l'illusion commune à ceux qui découvrent, qui est d'attacher à leur découverte une importance unique. Chacune de ces deux opinions extrêmes renferme une moitié de vérité, mais

[1] Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. II, n[os] 61, 62, p. 11.

une moitié seulement; en les conciliant, nous nous tiendrons à une solution moyenne, où, comme il arrive souvent, se trouve la vérité tout entière. *In medio veritas:* l'axiome, quoique banal, n'est pas à négliger pour cela. Disons, non pas que ce sont les œuvres de Pergame, mais que c'est l'art hellénistique, qui a été « l'intermédiaire par où la sculpture monumentale romaine dérive de celle des Grecs... et qui sert de point de départ à l'art romain[1] ». Et de même disons, non pas que ce sont les bas-reliefs alexandrins, mais que c'est l'art hellénistique, qui « prépare les monuments triomphaux de la période romaine et marque le tournant décisif[2] » au-delà duquel apparaîtra le bas-relief impérial.

Il faut donc rendre justice à cet art hellénistique et ne pas se hâter de crier à la décadence. Si c'est une décadence, avouons qu'elle est singulièrement intéressante encore et brillante. Aujourd'hui nous ne rapportons plus, comme autrefois, toutes les œuvres à un certain idéal *à priori* dont on défendait à aucune de s'écarter, sous peine d'être jugée sévèrement; nous ne les faisons plus toutes passer sous une règle fixe, canon qui servait uniformément à en mesurer la valeur. A l'esprit dogmatique, dans lequel on les étudiait, nous avons substitué l'esprit historique. Le goût s'est élargi, parce que nous nous rendons mieux compte de son instabilité perpétuelle, et, quand nous le voyons aussi changeant, nous nous refusons à ériger le nôtre, ou celui d'une époque particulière, en loi absolue de l'art. Avant d'exprimer notre jugement, et plutôt que de prononcer des sentences inflexibles, nous cherchons à comprendre; comprenant mieux, nous avons plus d'indulgence. Tel est notre sentiment vis-à-vis de l'art des Diadoques; nous sommes moins choqués maintenant de ses tendances à l'effet, au brillant, à la pompe, ou de ses raffinements, de ses délicatesses et de son érudition trop ingénieuse que nous ne sommes séduits par ses côtés attirants; nous lui savons gré d'avoir été chercheur, travaillé du désir de se renouveler, et d'avoir préféré à la répétition stérile des anciennes formules la poursuite de principes hardis, dangereux si l'on veut, mais originaux. Par là, par cette curiosité inquiète qui tente toutes les voies, par cette faculté de tout comprendre,

[1] Rayet, *loc. citat.*
[2] Schreiber, *Brunnenreliefs*, p. 60.

par quelques-uns de ses défauts qui sont aussi les nôtres, il est très rapproché de nous, très moderne. A supposer même que notre tendresse à son égard fût un peu suspecte, on ne saurait méconnaître qu'il a été très vivant; et il l'a été pour avoir su se plier à son époque; il s'est adapté aux conditions nouvelles auxquelles le soumettait le bouleversement politique et social, né des conquêtes macédoniennes et du partage de la monarchie d'Alexandre; il a, de la sorte, gardé cette activité féconde qui préserve les peuples, comme les individus, de vieillir. Aussi, quelle que soit, au point de vue esthétique, la façon dont on le juge, son importance, dans l'histoire de l'art, a-t-elle été considérable. En se transformant, il a dirigé l'évolution du bas-relief dans le sens du réalisme historique et du pittoresque; et réalisme historique, pittoresque, c'est là tout le bas-relief romain.

CHAPITRE III

INFLUENCE DE PERGAME ET D'ALEXANDRIE SUR ROME

I. L'influence pergaménienne à Rome, au début de l'Empire. — II. L'influence alexandrine à Rome, à la même époque. — III. Origine de l'arc de triomphe et de la colonne triomphale. — Conclusion.

Pour que cette influence hellénistique de Pergame et d'Alexandrie soit pleinement prouvée, il reste un dernier pas à faire ; car une objection est possible : « Vous nous avez montré, dira-t-on, que l'art des Diadoques a connu les représentations d'histoire, qu'il a eu la préoccupation du détail précis, le souci du pittoresque et du réalisme, que, d'autre part, tels sont bien les caractères qui distinguent des monuments comme la colonne Trajane. Mais ces caractères, s'en suit-il nécessairement que l'art romain les ait empruntés à l'art des Diadoques ? Pourquoi ne les tiendrait-il pas de lui-même ? Il n'est pas très vraisemblable, il n'est pas absurde cependant, qu'il les ait retrouvés de son côté et par ses tendances propres. Deux périodes peuvent se succéder sans que l'une ait agi sur l'autre et que la seconde dépende de la première. Où il y a peut-être simple coïncidence, vous voyez aussitôt une cause et des effets. La conclusion est précipitée, dépasse les prémisses et ne s'impose d'aucune façon. » — Répondons qu'ici elle est parfaitement légitime. Quand on sait, par tous les témoignages écrits, avec quelle avidité Rome, dès qu'elle vint en contact avec la Grèce, s'empara, pour la faire passer en elle, de toute la substance grecque, croyances, mœurs, art, littérature, comment ne s'aviserait-on pas, si certains caractères artis-

tiques se rencontrent à la fois chez elle et chez sa devancière, que la rencontre est loin d'être purement accidentelle et qu'il y a eu, sur ce point comme sur tant d'autres, legs de la part de la Grèce, héritage de la part de Rome?

Ajoutez, — ce que nous disions au début du précédent chapitre où nous allions au-devant de l'objection, — que si Rome avait créé, à elle toute seule, les éléments dont elle a formé son bas-relief historique, on verrait les essais, les tâtonnements par lesquels elle aurait passé avant d'arriver à la constitution du genre. Or, dès que ce bas-relief apparaît pour la première fois sous Auguste, il est, en somme, déjà entièrement constitué. Nous savons bien cependant qu'il n'en peut être ainsi. « Ni la nature, ni Dieu même, a écrit Bossuet, ne font tout d'un coup tous leurs grands ouvrages; on crayonne avant que de peindre, on dessine avant que de bâtir. » Je cherche en vain à Rome, sous la République, cette esquisse ou cette ébauche de l'œuvre. Si je ne l'y trouve pas, c'est que le travail antérieur a eu lieu autre part, que l'élaboration nécessaire s'est faite au dehors; elle s'est faite en Grèce, nous venons de le constater, à la cour des Ptolémées et des Attalides, et les sculpteurs de l'Empire n'ont eu qu'à reprendre des éléments tout formés; ils ont évité de la sorte les tâtonnements et les essais.

Ainsi les raisons concordent et se fortifient les unes les autres. Que pourrait-on demander encore? De suivre pas à pas cette filiation que nous avons reconnue entre l'art hellénistique et l'art romain, et, pour ainsi dire, de toucher du doigt le point de contact des deux arts sur le sol même de l'Italie? Ne nous lassons pas de satisfaire toutes les exigences. Nous avons vu les influences de Pergame et d'Alexandrie chez elles; accompagnons-les dans leur voyage vers l'Occident et saisissons-les dans Rome même ou dans les pays latins.

I

S'il ne s'agissait que de montrer, dans les dernières années de la République, Rome conquise par l'hellénisme en général, les preuves ne manqueraient pas et la tâche serait aisée. Serait-il même besoin de l'entreprendre, et les résultats n'en

sont-ils pas admis par tout le monde ? Il faudrait fermer les yeux à l'évidence pour méconnaître à quel point la culture grecque a tout pénétré à ce moment, la littérature comme les arts. Depuis le temps où les Scipions rencontraient encore l'opposition de Caton et des vieux Romains, les choses ont bien changé, et le parti des jeunes, des novateurs a triomphé de toutes les résistances. Personne désormais ne résiste plus au courant. Que dis-je? On s'y jette avec fureur. De la Grèce on aime tout, et en art on s'éprend de toutes les époques. L'époque hellénistique qui vient de finir attire la première l'attention, comme il est naturel : on goûte toujours plus aisément ce qui est plus rapproché de soi. Mais l'admiration s'attache aussi aux grands maîtres des siècles classiques, à Myron, à Polyclète, à Praxitèle. Elle remonte même plus haut et, dans son éclectisme érudit, comprend jusqu'à des œuvres de très ancien style. On se plaît aux statues de Boupalos et d'Athénis, les deux primitifs sculpteurs de Chios, et Auguste, lorsqu'il construit le temple d'Apollon Palatin, place deux de leurs figures féminines, en guise d'acrotères, dans les parties hautes de l'édifice[1]. Les contemporains suivent son exemple ; une base de statue avec une signature de Boupalos[2] a été trouvée dans la campagne romaine.

Est-ce pure affaire de mode et engouement irréfléchi? Est-ce passion sincère ? Est-ce l'un et l'autre à la fois ? Il est certain qu'il y a, aux approches de l'Empire, toute une classe nombreuse d'admirateurs de l'art grec. On a beau en public, surtout quand on est magistrat ou orateur, affecter, pour plaire au peuple, le mépris des choses d'art et, si l'on est amené à parler de statues et de tableaux, comme Cicéron dans son plaidoyer contre Verrès, s'entourer de mille précautions oratoires, faire semblant de mal prononcer ou de ne pas se rappeler le nom des plus grands artistes grecs, demander pardon de citer Praxitèle, que l'on ne connaît d'ailleurs que par le dossier du procès ; c'est ignorance feinte, propos obligés de tribune. Quand, l'homme d'Etat ou l'avocat dépouillé, on est redevenu simple particulier et qu'on n'est plus tenu, pour

[1] Pline, *Hist. Nat.*, 36, 13.

[2] Lœwy, *Inschriften der griech. Bildhauer*, n° 497. — La signature est fausse et a été ajoutée à l'époque romaine; mais peu importe. Elle prouve, avec plus de force peut-être que si elle était authentique, combien on désirait passer pour le possesseur de quelqu'une de ces vieilles œuvres.

paraître sérieux, à dédaigner l'étranger, en secret on aime et on cultive les arts et on s'affine le goût dans le commerce des belles choses. Quelques-uns même se moquent ouvertement du préjugé, lorsque, comme Atticus, ils ne briguent aucune situation officielle ou que, comme Verrès, grisés de leur pouvoir, ils perdent la tête dans celle qu'ils occupent. Mais, qu'ils soient hardis à s'afficher ou respectueux des usages, tous les hommes distingués se piquent de savoir, quand il le faut, apprécier un objet d'art, d'être connaisseurs, et ils rougiraient d'être crus dans la bonne société indifférents ou ignorants à l'égard des chefs-d'œuvre.

Comment se satisfaisait cette passion ? Par les voyages d'abord ; on allait voir sur place les monuments, on parcourait ces pays grecs si pleins de merveilles artistiques, l'Asie, la Grèce, où Athènes, par le prestige de son passé, continuait à exercer un irrésistible attrait, la Sicile, prolongement de l'Italie, seconde Grèce toute voisine de Rome, et que pour cette raison les curieux et les dilettantes ne manquaient pas de visiter. On usait d'un autre moyen : au lieu de se transporter auprès des œuvres elles-mêmes, ce qui était fatigant et ne vous laissait pas le loisir de les admirer bien longuement, on faisait venir les œuvres à soi, on les installait dans une galerie, où l'on pouvait alors en jouir tout à son aise et les montrer avec orgueil à ses amis. D'amateur on devenait collectionneur ; la pente est assez naturelle, quand on a les moyens de se passer de coûteuses fantaisies.

C'est ce qui arriva pour tous ces riches Romains. Ils furent des collectionneurs enragés, ne reculant devant aucune dépense pour augmenter leurs collections. Scaurus perd en œuvres d'art l'immense fortune que lui ont laissée son beau-père Sylla et sa mère Métella, tous deux enrichis par les proscriptions[1]. L'orateur Hortensius donne 144.000 sesterces (plus de 30.000 francs de notre monnaie) des *Argonautes* de Cydias[2] et ajoute à sa villa de Tusculum toute une aile, exprès pour loger ce tableau[3]. César paie 80 talents (environ 445.000 francs) la *Médée* et l'*Ajax* de Timomaque[4]. Cicéron s'endette, se ruine, pour embellir ses maisons de campagne ; il veut qu'elles

[1] Pline, 36, 116.
[2] Urlichs, *Griechische Statuen im republikanischen Rom*, p. 21-23.
[3] Pline, 35, 130. — Raoul-Rochette, *Peint. ant. inéd.*, p. 43.
[4] Pline, 7, 126.

ressemblent aux gymnases helléniques et donne commission à son ami Atticus de lui acheter en Grèce de quoi les orner[1]. Verrès ne se ruine pas, parce qu'il est moins scrupuleux; mais sa passion est plus forte encore; chez lui elle est devenue de la folie. Quand une œuvre a eu le malheur de lui plaire, il ne se contient plus jusqu'à ce qu'il la possède; la prière, la menace, le vol, la violence, tout moyen lui est bon pour arriver à ses fins. Cicéron nous a laissé de lui un portrait inoubliable. Toujours à l'affût de quelque occasion, renseigné sur les coups à faire par « ses deux limiers », les frères de Cibyre[2], assidu aux expositions[3] où il manie chaque objet d'argenterie, le tourne et retourne en tous sens, l'examine en connaisseur[4], et, finalement, ou le prend tout entier ou en détache les pièces rapportées qui ont de la valeur[5], ce préteur, acharné au pillage des particuliers, au pillage des temples et des monuments publics, est devenu immortel grâce au talent de son accusateur. Mais, s'il fut le plus célèbre des collectionneurs romains, — le plus terrible aussi, sorte de maniaque vraiment féroce, — sachons qu'il n'a pas été le seul; et beaucoup d'autres, qui ont subi comme lui la séduction de l'art grec, les Lucullus, les Appius Claudius, les Crassus, les Atticus, sans avoir la brutalité de ses procédés, employaient beaucoup de peine et d'argent à devenir les propriétaires des œuvres qu'ils enviaient. De là tous ces métiers qu'entraîne avec lui le commerce des choses d'art. Dès cette époque, « il y a à Rome des marchands d'antiquités, des experts officieux, des courtiers, des restaurateurs de

[1] Raoul-Rochette, *ouvr. cité*, p. 43, 67-78. — Cicéron, *ad Attic.*, I, 10.

[2] Cicéron, *de Signis*, 47 : *Cibyratici canes.*

[3] Dans les trois jours qui précèdent son procès, il ne peut se tenir d'aller chez Sisenna visiter une exposition d'argenterie; il touche, il prend en main les objets, au grand effroi des esclaves qui connaissent son faible et ne le perdent pas de vue (*de Signis*, 33).

[4] Cicéron (*ibid.*, 98, 126) traite Verrès d'homme sans goût, sans culture, plus fait pour «porter» des tableaux que pour les « emporter ». Mais des injures ne sont pas des raisons, et Cicéron exagère. Verrès a du goût, est un connaisseur; il ne prend pas indistinctement tout ce qu'il rencontre; il choisit, et le choix des œuvres qui figurent dans sa galerie prouve qu'il s'y entend. Seulement, quand il a jeté son dévolu sur un objet de valeur, il met tout en œuvre pour s'en emparer (cf. l'introduction de H. Bornecque à son édition du *De signis*, A. Colin, 1896, p. 20 et suiv.).

[5] Les figures rapportées qui s'enlevaient au centre d'une coupe et quelquefois même allaient jusqu'à se détacher en ronde bosse s'appelaient des *emblemata;* celles qui faisaient saillie sur la panse des vases étaient dites *sigilli* ou petites statues.

statues... On charge Avianius Evander de remettre une tête à une Artémis de Timothéos, consacrée dans un temple d'Apollon. Amateurs et marchands ont des lieux de rendez-vous, les *atria auctionaria*, qui font songer aux salles de nos hôtels des ventes. Il s'y établit des cours, souvent très élevés, pour le marché des différents objets[1] ». Cette organisation, pour fonctionner, ces industries, pour vivre, supposent un public nécessairement étendu.

Ce n'est pas tout. Chacun ne peut avoir en sa possession certains originaux unanimement admirés; mais chacun veut en avoir au moins des copies. On s'adresse aux artistes vivants, et on leur demande, au lieu de créations personnelles, des répliques exactes de chefs-d'œuvre fameux; les athlètes de Polyclète ou de Myron, les Satyres et les Apollons de Praxitèle sont tirés à nombre considérable d'exemplaires. Ou bien l'on aime d'ingénieuses imitations des modèles classiques, l'adaptation d'un thème connu au goût du jour et le rajeunissement par d'habiles variantes des motifs anciens, l'Aphrodite de Cnide devient la Vénus de Médicis. Ou bien enfin, comme on trouve une saveur extrême à l'archaïsme, on commande des pastiches du vieux style, et, tandis que les Néo-attiques font revivre les maîtres de la grande époque, les disciples de Pasitélès, comme bien souvent aussi les sculpteurs industriels, se chargent de fournir leur clientèle d'œuvres archaïsantes. Les statues sont donc très en faveur; elles décorent la riche maison d'un Chrysogonus ou les splendides jardins d'un Salluste. Mais on recherche bien d'autres œuvres encore; tout ce qui a une valeur artistique, tableaux et argenterie, tapisseries, cachets, camées ou intailles, vases de verre ou de pierre précieuse, s'enlève à des prix insensés. Or il n'est, pour ainsi dire, pas une de ces productions qui ne soit grecque, entièrement grecque. Il suffit d'examiner les noms d'artistes qui nous sont parvenus[2]; sculpteurs, ciseleurs, graveurs en pierres fines,

[1] Collignon *Sculpt. gr.*, II, p. 611.

[2] Pour les sculpteurs, voir Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 631-688; pour les toreutes, Brunn, *Geschichte der griech. Künstler*, II, p. 401-412; pour les lithoglyphes, Babelon, *Gravure en pierres fines*, p. 158-173. — Si parmi les peintres, à côté de noms purement grecs, Dionysos, Sérapion, Sopolis, Antiochos, Laia, il s'en trouve de bien romains, Arellius, Titidius Labéo, Q. Pédius, faut se rappeler que, depuis Fabius Pictor, la peinture était, avec l'architecture, l'art auquel s'adonnaient le plus les Romains, et remarquer en outre que ceux de ces peintres dont nous connaissons la condition sociale sont

tous ou presque tous sont helléniques, et les noms romains que l'on rencontre ne sont pas une preuve décisive de la nationalité de l'artiste ; ils peuvent être des noms d'affranchis. Le C. Avianius, dont je parlais plus haut, personnage très connu de cette époque, auquel Cicéron a souvent recours pour ses achats, est un Grec transplanté d'Athènes à Alexandrie, puis fait prisonnier et vendu à M. Æmilius Avianianus, enfin affranchi et appelé suivant l'usage du nom de son patron.

On voit quelle est, à la veille ou aux premiers temps de l'Empire, la prépondérance du génie grec. Idées et sentiments, formes d'art, habitudes de vie, Rome doit à peu près tout à la Grèce : elle lui a pris ses goûts et ses raffinements, s'est appropriée ses œuvres et ses artistes... Nous nous reprocherions de nous arrêter plus longtemps à étudier cette influence, qui n'est contestée par personne. Il serait plus intéressant de chercher à délimiter, au milieu de l'influence générale de l'hellénisme, la part de l'influence hellénistique proprement dite. Car, si les modèles classiques ou archaïques sont admirés, recherchés, copiés, c'est pourtant l'époque des Diadoques qui fait le plus sentir son action : en peinture et en sculpture elle a laissé des œuvres qu'on reproduit ou qu'on imite, et dans les arts mineurs, c'est-à-dire ceux qui servent le plus au luxe des particuliers, elle demeure sans rivale. Mais ce que nous nous proposons, c'est, rétrécissant le cercle encore davantage, de circonscrire, à l'intérieur de l'influence hellénistique elle-même, celle des deux principaux centres qui la manifestent le mieux, et de montrer, dans la Rome de César ou d'Auguste, combien a été profonde l'action de Pergame et d'Alexandrie.

§ 1

C'était l'alliance ininterrompue des rois de Pergame avec Rome qui, pendant les soixante-sept ans que dura leur monarchie au IIe siècle avant notre ère, avait fait leur force et leur prospérité. Attale I, avisé autant que hardi, avait compris les hautes destinées des vainqueurs de Carthage, et il était intervenu

tous des citoyens considérables, des grands seigneurs, chevaliers, préteurs ou proconsuls, personnages de famille consulaire ; l'art est donc pour eux un délassement et un luxe ; les peintres de métier sont Grecs généralement.

en leur faveur dans la guerre contre Philippe de Macédoine. Ses successeurs entretinrent soigneusement cette habile politique ; ils en furent récompensés. Après Cynocéphales, Attale était devenu maître de la mer Egée ; après Magnésie et la défaite d'Antiochos le Grand, Eumène II reçut une riche part des dépouilles, la Chersonèse de Thrace avec les plus belles provinces d'Asie, et jusqu'aux montagnes de Cilicie la péninsule fut sa possession. Sans doute il fallait acheter cette grandeur par un peu de servitude, et les rois de Pergame sentaient bien que, malgré leur puissance, ils n'étaient que les clients de Rome. Mais à la condition d'accepter cette dépendance, ils purent donner à leur monarchie un éclat merveilleux, faire de leur ville une des plus magnifiques du monde grec et se livrer à leur passion pour les arts et les lettres. Les Romains eurent donc, à partir des guerres puniques, de constantes relations avec eux, et, à mesure qu'ils prenaient davantage le goût des choses de l'esprit, la culture raffinée de leurs alliés d'Asie dut tout naturellement avoir sur les bords du Tibre son retentissement et son contre-coup. Quand, en l'année 133, le dernier des Attalides, Attale III, institua par testament le peuple romain son héritier, il ne fit que consacrer officiellement, et dans l'ordre politique, une situation qui, dans l'ordre intellectuel et par tous ces longs rapports antérieurs de vassalité amicale, n'était plus à créer. Les grammairiens et les rhéteurs de Pergame avaient déjà pénétré en Italie, où, trouvant un peuple qui goûtait fort les connaissances pratiques, ils avaient aisément développé les études relatives à la langue et à l'éloquence. L'érudit Cratès de Mallos avait même séjourné à Rome dès l'année 168 [1], et sur cette jeune génération ardente à s'instruire, conquise à l'hellénisme, qui accueillera, quelques années plus tard [2], le philosophe Carnéade avec l'enthousiasme que l'on sait, on peut croire qu'il causa, lui aussi, une impression durable.

Toutefois, même au point de vue littéraire et artistique, l'héritage d'Attale fut l'événement le plus important. Car, avec le royaume de Pergame, qui, bientôt après [3], forma la nouvelle province d'Asie, c'était la splendide bibliothèque d'Eumène, rivale de celle d'Alexandrie et comprenant 200.000 volumes [4]

[1] Suétone, *de Grammat*, 2.
[2] En 156.
[3] En 129.
[4] C'était du moins le nombre de ses volumes, lorsqu'Antoine en fit présent à

réunis dans les salles d'un vaste portique autour du temple d'Athéna Polias, c'étaient les œuvres d'art aussi, décorant les édifices et les terrasses ou groupées dans le Musée, qui passaient en la possession directe des Romains. Or, dans cette période hellénistique, tout entière tournée vers l'érudition et les recherches scientifiques, Pergame occupe une place assez particulière. Elle s'intéresse, comme Alexandrie, à la grammaire, à la philologie, à l'explication des textes. Mais voici son côté original : elle s'adonne aux études de rhétorique et, — chose essentielle pour nous, — aux études de critique d'art que néglige la capitale des Ptolémées. C'est à la cour des Attalides que se constitue le *canon* des sculpteurs illustres [1] ; c'est là que l'on compose des traités sur les arts ; Antigonos, un des bronziers mentionnés par Pline comme ayant travaillé aux fameux *ex-voto* des victoires sur les Galates [2], est en même temps un critique ; il laisse un écrit sur la toreutique et une biographie des peintres célèbres. Ces ouvrages étaient certainement lus, au moins consultés par le public romain, lorsque, vers la fin de la République, se produisit cet extraordinaire engouement pour les statues, les tableaux, les tapisseries, les vases d'argenterie, les pierres gravées, les objets précieux de toute sorte. La preuve que le canon des sculpteurs en particulier était alors bien connu, c'est que les statues recherchées, achetées et plus souvent volées par Verrès, celles aussi que Cicéron mentionne et loue dans le *de Signis*, le *de Suppliciis* ou ailleurs [3], sont pour la plupart, originaux ou copies, des œuvres d'artistes du ve et du ive siècle compris dans ce canon. Les monuments conservés nous apportent le même témoignage et, qu'ils appartiennent à la période classique ou qu'ils remontent jusqu'à l'archaïsme avancé, il est curieux de les voir relever du même goût qui poussait les critiques pergaméniens à ranger les derniers sculpteurs archaïques, Callon, Hégias et Calamis, à côté des grands maîtres postérieurs, Myron, Polyclète, Phidias et Alcamènes, Praxitèle, Lysippe ou Démétrios. Pour les riches

Cléopâtre après l'incendie qui avait dévoré celle d'Alexandrie (Plutarque, *Marc-Antoine*, 58, 3).

[1] Hauser, *die neu-attischen Reliefs*, p. 180-181.

[2] Pline, 34, 84.

[3] Les artistes qu'il nomme dans le *Brutus* (18) et le *de Oratore* (3,7) figurent dans le canon de l'Ecole de Pergame.

amateurs de l'époque, cette liste était bien une règle d'après laquelle ils se guidaient dans leurs acquisitions, quand ils voulaient se monter une galerie ou accroître celle qu'ils avaient.

Ainsi, en mettant davantage à la portée des Romains des traités de critique capables de leur former le goût, la succession d'Attale leur était d'une grande utilité ; elle leur rendait un autre service, en plaçant sous leurs yeux les monuments eux-mêmes. « A partir de la mort d'Attale, dit Pline, les citoyens commencèrent à aimer, non plus seulement à admirer, la splendeur étrangère [1]. » Un contact plus immédiat avec les richesses d'art devait nécessairement les enflammer pour elles d'une passion plus vive. Cette splendeur étrangère, c'étaient sans doute les tapisseries à la façon d'Attale, ces *attalica aulæa* [2], mélangés de fils d'or, qui furent si recherchés à Rome et bientôt se vendirent si cher ; c'était l'argenterie, dont les rois de Pergame possédaient un trésor si considérable qu'il fallut trente jours, quand Pompée s'en empara plus tard, pour en faire l'inventaire [3] ; c'étaient aussi les œuvres de sculpture et, non seulement les œuvres des époques antérieures, réunies du reste avec un goût très éclectique qui associait le vieux maître Boupalos à Céphisodote le jeune [4], mais les œuvres contemporaines ou récentes de l'école même de Pergame, qui, par leurs qualités et quelques-uns de leurs défauts, leur réalisme d'exécution, leur dramatique violent, leur pompe un peu théâtrale, ne pouvaient manquer de plaire beaucoup aux Romains. Aussi, bien que cette école, après les Attalides, ait cessé de produire et qu'on ne puisse plus lui rapporter ni un nom d'artiste, ni une œuvre qui compte, — la grossière frise du temple d'Hécate, à Lagina en Carie, nous montre jusqu'où sont tombés les successeurs des maîtres de la Gigantomachie [5], — son influence n'est pas morte avec elle ; Pergame se survit de deux manières, par les écrits de ses critiques et les chefs-d'œuvre de ses premiers sculpteurs.

M. Schreiber pose la question suivante [6] : Après l'année 133, y a-t-il eu encore un art capable de fournir des modèles aux

[1] Pline, 33, 149.
[2] Properce, II, 13, 22, et 32, 12 ; Silius Italicus, 14, v. 659.
[3] Appien, *Bell. Mithrid.*, 116.
[4] Fränkel, *Alterthümer von Pergamon*, VIII, nos 48-50.
[5] Chamonard, *Bulletin de Correspond. hellén.*, XIX, 1895, p. 235, pl. 10-15.
[6] Schreiber, *Brunnenreliefs*, p. 52.

ateliers romains? Et il conclut que Pergame, dans le domaine des arts, n'a pas eu d'influence sur Rome. La question est mal posée. Les sculptures pergaméniennes, qui sont antérieures, il est vrai, à l'année 133, ont-elles été capables de fournir des modèles aux ateliers romains ? Voilà ce qu'il faut demander, et nous répondons sans hésiter par l'affirmative.

§ 2

Ce n'est pas seulement par l'adaptation à de nouveaux reliefs, exécutés sous l'Empire, des procédés de composition et de style trouvés à Pergame, que se constate clairement cette influence ; c'est encore par l'imitation et la reproduction continuelles des œuvres pergaméniennes elles-mêmes, la Gigantomachie ou les défaites des Gaulois. Au début du régime nouveau, en l'an 28 avant notre ère, quand Auguste, pour marquer sa reconnaissance et sa dévotion particulières à l'Apollon d'Actium, lui éleva sur le Palatin un magnifique temple de marbre, en même temps qu'il en couronnait le faîte par le quadrige d'or du Soleil, il en décorait les portes, nous dit Properce, de deux bas-reliefs d'ivoire représentant l'un la mort de Niobé, l'autre la déroute des Galates à Delphes sur le Parnasse[1]. Cette tentative des Galates pour surprendre le fameux sanctuaire hellénique se rattache à l'histoire des migrations gauloises vers l'Orient. Tandis qu'une des bandes, arrivée jusque sur le Bosphore et l'Hellespont, avait passé en Asie-Mineure pour venir se heurter bientôt à la puissance d'Attale I, une autre était descendue dans l'Etolie et la Phthiotide et s'était présentée devant Delphes, où le dieu défendant son temple avait, selon la légende, écrasé lui-même les envahisseurs. On comprend que le sujet ait pu inspirer les artistes de Pergame, qui s'étaient voués à la glorification des victoires sur les Galates[2]; et même Brunn[3] ne craint pas de désigner Stratonicos de Cyzique,

[1] Properce, II, 31, 12.

[2] Il se créa sans doute déjà, sur le so même de la Grèce, toute une série d'œuvres d'art, offertes en *ex-voto* au dieu de Delphes par les Grecs reconnaissants, et dont nous connaissons quelques-unes (Salomon Reinach, *Revue archéologique*, 1889, p. 317-319). Les artistes de Pergame purent s'en inspirer, mais ils purent aussi d'eux-mêmes s'adresser directement à cet événement historique qui rentrait dans leur cycle de sujets.

[3] Brunn., *ouvr. cité*, I, p. 444.

connu surtout par son habileté à ciseler[1], comme l'auteur du bas-relief en ivoire du temple d'Apollon Palatin.

C'est peut-être vouloir trop préciser. Mais, que l'œuvre remonte à l'école même de Pergame et qu'elle soit venue en Italie avec l'héritage d'Attale III ou qu'elle date de l'époque romaine, elle n'en est pas moins d'inspiration et d'origine hellénistique, pergaménienne, et nous sert de jalon pour suivre jusque dans Rome cette influence de l'art de la cité mysienne. Fort belle sans doute en elle-même et décorant un édifice d'où elle tirait encore plus d'éclat, elle dut être très célèbre et frapper beaucoup les Romains. Virgile, au début du III° chant des *Géorgiques*, paraît s'en être souvenu assez directement. Emporté par l'enthousiasme lyrique, tout fier à l'avance du succès qu'il se promet de son ouvrage, il se compare à un général victorieux qui revient dans son pays avec les images et les statues du peuple vaincu. De même que Fulvius Nobilior a rapporté d'Ambracie les statues des Muses, lui aussi, au retour de son expédition poétique, ne ramène-t-il pas dans sa patrie les Muses d'Aonie[2]? N'est-il pas un nouvel Hésiode? Il triomphera donc, et, comme tout triomphe, le sien sera marqué par une procession solennelle, des jeux et la dédicace d'un temple[3]. C'est ici que Virgile a les yeux sur la réalité du moment, en particulier sur le temple que l'empereur alors même élevait à Apollon Palatin. Le monument du poète qui acquitte une dette de reconnaissance contractée envers Octave est, comme celui du prince, consacré à un dieu protecteur; il sera orné de statues en marbre de Paros[4], de même que l'édifice du Palatin est rempli des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque; les portes auront, elles aussi, comme celles du temple véritable, leur décoration de bas-reliefs[5], où seront figurées les grandes actions de la divinité qui occupe le milieu du sanctuaire[6]. Ces reliefs, il est vrai, sont en ivoire rehaussé d'or[7], et Properce nous dit que ceux de l'artiste pergaménien étaient en ivoire seulement; mais son indication peut avoir été incomplète; les

[1] Brunn, I, p. 442-443.
[2] Virgile, *Géorg.*, III, 11.
[3] *Ibid.*, v. 13 et suiv.
[4] *Ibid.*, v. 34.
[5] *Ibid.*, v. 26.
[6] *Ibid.*, v. 16: « In medio mihi Caesar erit templumque tenebit. »
[7] *Ibid.*, v. 26 : « Ex auro solidoque elephanto. »

poètes ne sont pas tenus à une description minutieuse, et la réunion de l'ivoire et de l'or est assez fréquente dans l'antiquité, dès les temps les plus reculés[1], pour que nous supposions que, sur les portes sculptées du temple Palatin, à la façon des statues chryséléphantines, l'ivoire alternait avec des plaques d'or[2].

Le morceau de Virgile a été manifestement ajouté après coup ; comme il ne peut, à cause des allusions qui s'y trouvent, être antérieur à la fin de l'année 29, tout invite à croire qu'il fut composé pour une occasion particulière que Donat le biographe nous fait connaître[3]. Après le triple triomphe qu'il avait célébré à Rome, Auguste, malade de la gorge, était allé se soigner dans la calme retraite d'Atella, en Campanie. Virgile vint, sur sa demande, lui lire ses Géorgiques, et c'est pour la circonstance qu'il avait sans doute augmenté son ouvrage de ce préambule au ton prophétique. A cette époque le temple d'Apollon devait être achevé, ou presque achevé, puisque la consécration en eut lieu quelques mois plus tard, et il semble peu douteux, d'après les ressemblances des deux monuments, que le temple du Palatin, sur lequel l'attention publique était fixée, ait servi de modèle au temple imaginaire du poète[4]. Virgile, voulant donner une grande idée de l'édifice qu'il promet au prince, ne trouve rien de mieux que d'imiter ce qu'il a sous les yeux. Ce serait, si notre hypothèse est juste, une nouvelle preuve de l'admiration qu'excitait le temple et sa décoration et, puisque ce sont les bas-reliefs des portes qui nous intéressent ici, un témoignage du goût que l'on avait à Rome, au commencement de l'Empire, pour les œuvres de Pergame.

Mais il y a plus, et l'on se rend mieux compte de la forte impression produite sur le poète par les reliefs de l'école pergaménienne, quand on le voit, quelques années après, dans la description du bouclier d'Enée, s'en inspirer encore pour retra-

[1] Dans le livre des Rois il est dit que le trône de Salomon est déjà d'or et d'ivoire.

[2] Sal. Reinach, *Rev. arch.*, 1889, p. 352.

[3] Donat, *Vie de Virgile*, 11.

[4] Que l'on n'objecte pas qu'il était à Naples quand il composa les Géorgiques. Sans doute il n'aimait pas le séjour de Rome ; mais on admettra difficilement qu'il ne vint pas par moments dans cette ville où il possédait une maison, où il avait ses amis, et que même en Campanie il ne fût pas tenu au courant des nouvelles importantes de la capitale.

cer le glorieux épisode de Manlius[1]. La défaite des Gaulois y est transportée de l'histoire grecque dans l'histoire romaine et l'assaut donné au Capitole s'y substitue à l'attaque du sanctuaire delphique. Qu'importe? La transposition se comprend d'elle-même et l'imitation reste évidente. Le cou des Barbares, « d'une blancheur laiteuse[2] », indique que les nus étaient exécutés en ivoire; les cheveux, les vêtements, les colliers des personnages étaient d'or[3]; c'est bien la même technique que celle du temple des Géorgiques ou des sculptures réelles décrites par Properce. Par deux fois les Gaulois du Palatin, issus de Pergame, ont dirigé Virgile dans ses fantaisies poétiques.

A plus forte raison ne faut-il pas s'étonner que les arts proprement dits, et la sculpture notamment, aient puisé souvent à cette même source. De là tous les sarcophages, nombreux dans les musées et les collections particulières, où sont représentées des batailles contre les Gaulois. Au Campo Santo de Pise, à Florence, à Rome, dans les villas Ludovisi, Panfili et Borghèse, on en trouve des exemples; le plus beau de la série est celui de la « vigne Ammendola », conservé actuellement au Capitole. M. Salomon Reinach, qui les a énumérés et étudiés dans un copieux et savant travail[4], a fort bien montré qu'on a longtemps commis une erreur en voulant rapporter ces batailles à des épisodes déterminés de l'histoire romaine. Pour prendre un exemple, le sarcophage de la vigne Ammendola ne représente ni un combat de l'époque Antonine contre les Barbares du Danube, Daces, Marcomans ou Quades, ni, comme l'a prétendu Nibby[5] d'autre part, le combat de Télamon livré sous la République en 225 avant Jésus-Christ par le consul C. Atilius Régulus contre les tribus gauloises des Insubres et des Boïens. Que les vaincus soient des Celtes et non des Germains ou des Daces, la chose ne fait aucun doute. Tantôt ils ont la nudité demi-conventionnelle qui caractérise les Galates des *ex-voto* d'Attale; tantôt les détails de leur costume, de leur coiffure, de leur

[1] Virgile, *Enéide*, VIII, v. 657 et suivants.
[2] *Lactea colla*, v. 660.
[3] *Aurea caesaries ollis atque aurea vestis*, v. 659.
[4] Sal. Reinach, *les Gaulois dans l'art antique et le sarcophage de la vigne Ammendola*, *Revue archéologique*, 1888, 2e semestre, et 1889, 1er semestre.
[5] Sal. Reinach, *ibid.*, 1889, p. 339.

armement, le *torques*, les *bracæ*, le *sagum*[1], leur chevelure flottante et séparée par mèches rudes, leurs épaisses moustaches, leurs boucliers ovales ou hexagonaux, décèlent, à ne pas s'y méprendre, leur nationalité : voilà qui détruit la première hypothèse. Mais voici qui ruine celle de Nibby[2] : sur le sarcophage Ammendola comme sur les autres bas-reliefs de batailles gauloises, les vainqueurs sont souvent habillés et équipés à la grecque ; ici c'est un casque hellénique, là un bouclier rond, ailleurs une jambière, ailleurs encore un casque en forme de bonnet phrygien[3]. Si ces bas-reliefs sont d'invention romaine et se rattachent à l'histoire de la République, la présence de soldats grecs parmi les soldats romains est inexplicable. S'ils sont d'origine hellénistique, la présence de soldats romains parmi les guerriers grecs peut s'expliquer au contraire, et de la façon suivante.

Nous avons dit précédemment[4] que les sculpteurs de sarcophages n'ont presque jamais inventé le sujet de leurs compositions ; ils se sont contentés, si l'on excepte quelques représentations relatives à la vie civile, aux arts et aux métiers, de reproduire fidèlement les modèles sculptés ou peints que leur fournissait la Grèce. Ils recherchaient des scènes uniquement décoratives, des ensembles d'un bel effet, des thèmes connus et familiers, non des thèmes nouveaux, sans se préoccuper d'établir avec la personne du défunt autre chose qu'un rapport très général et éloigné, ou même sans se préoccuper d'en établir aucun[5]. Ils mettaient surtout à contribution la légende et la mythologie helléniques. Mais, pour leur clientèle militaire ou pour les civils qui aimaient les choses de la guerre, il leur fallait, dans leur assortiment, avoir aussi des scènes de batailles toutes prêtes, travaillées à l'avance, pour que chacun pût trouver à satisfaire ses goûts. Ces motifs, ils les deman-

[1] Voir plus haut, p. 261-262.

[2] Il y a, comme le montre M. Reinach (*ibid.*, p. 349-350), d'autres difficultés historiques à l'hypothèse de Nibby.

[3] Inexplicable sur le sarcophage, ce casque est très compréhensible sur une œuvre de Pergame, puisqu'on sait qu'après les conquêtes d'Alexandre les armées des Diadoques adoptèrent dans leur armement quelques-unes des modes orientales.

[4] Voir p. 19 et suiv.

[5] Par exemple les sacorphages représentant des batailles d'Amazones. Dans l'un d'eux, celui de Salonique au Louvre, étaient ensevelis une femme et son mari (Reinach, *ibid.*, p. 349, note 2).

daient aux œuvres de Pergame, qui leur fournissaient à point ce qu'ils désiraient : des combats, et des combats contre ces ennemis mêmes auxquels l'Empire avait si souvent affaire, les Barbares du Nord. Seulement il fallait bien rajeunir un peu la scène et la mettre à la mode du jour. De là presque instinctivement, et à l'exemple de la sculpture monumentale des arcs et des colonnes qui retraçait les exploits des légions, les guerriers grecs se transformèrent en guerriers romains, en prirent le vêtement et les armes, sans du reste changer d'attitude. Mais cette « romanisation », selon le mot de M. Reinach, n'a pas été tellement complète que le modèle primitif ne réapparaisse par quelque endroit. Tantôt un détail du costume, tantôt le costume entier d'un personnage a échappé à la négligence du sculpteur, artisan plutôt qu'artiste, très peu soucieux d'éviter les disparates et de mettre dans sa composition une harmonieuse unité[1]. Nous saisissons le procédé : ces sujets ne sont point romains. Hellénistiques, pergaméniens, ils sont simplement démarqués, et encore d'une façon imparfaite : ce qui permet de les reconnaître. Toutes ces batailles ne sont point livrées entre Romains et Daces ou Marcomans ; les Romains sont des Grecs, et des Grecs asiatiques, plus ou moins transformés ; les Daces ou les Marcomans sont des Gaulois, et non pas même des Gaulois de la Gaule Cisalpine ou de la Gaule Transalpine, mais des Galates d'Asie. Bientôt les Galates, pour les Romains, « devinrent les Barbares par excellence, et leur type fut prêté à tous les autres Barbares[2], » Germains aussi bien que Gaulois.

Dira-t-on que ces compositions ne sont point exécutées d'après les œuvres de Pergame que nous connaissons ? Mais les représentations relatives aux défaites galatiques étaient nombreuses assurément, et bien d'autres que celles qui nous sont parvenues, ou dont nous parlent les textes, existaient à Pergame[3]. Puis nous ne prétendons pas que les reliefs romains

[1] Ce souci leur est si indifférent que même dans les épisodes de la mythologie grecque, comme l'histoire de Jason, ils introduisent des guerriers armés à la romaine (Reinach, *ibid.*, p. 344, note 1).

[2] Reinach, *ibid.*, p. 352.

[3] « Les archéologues, qui veulent à tout prix découvrir un texte pour expliquer chaque monument, ne doivent jamais oublier que le grand autel de Pergame, une des œuvres les plus considérables de la sculpture antique, n'a été mentionné qu'une seule fois, et en quelques mots, dans la misérable compilation d'Ampélius. Il y a là une leçon de prudence qui ne devrait pas être perdue » (Reinach, *ibid.*, p. 350).

aient été des copies exactes et complètes de tel original déterminé; les sculpteurs combinaient ou, pour employer l'expression latine, *contaminaient* sans doute plusieurs originaux, prenant un motif à celui-ci, un autre à celui-là. Dira-t-on aussi, à cause de quelques particularités, comme certains raccourcis difficiles à rendre par le ciseau et dont, au contraire, le pinceau s'accommode aisément, que ces sculptures de sarcophages dérivent d'une peinture prise comme modèle plutôt que d'une œuvre plastique. Cette raison n'est pas non plus pour nous arrêter. Pausanias[1] nous apprend expressément qu'un peintre, dans un tableau célèbre de l'Acropole, s'était inspiré des victoires des Attalides, et nous pouvons affirmer que d'autres, dont les tableaux sont perdus pour nous, avaient aussi repris, pour le traiter, ce sujet glorieux et vraiment national.

Ainsi, peintures ou sculptures, les originaux de toutes ces représentations romaines doivent bien être cherchés dans l'art de Pergame. Malheureusement les œuvres romaines en question sont des reliefs de sarcophages, c'est-à-dire des représentations d'une époque tardive, qui ne sont pas antérieures à la fin du Ier siècle de notre ère, et nous voudrions, pour suivre plus sûrement l'influence de la ville mysienne, trouver des monuments remontant au début de l'Empire. Si nous ne les trouvons pas, la faute en est encore à la pauvreté de nos connaissances sur l'art antique. Concevrait-on en effet cette popularité des œuvres pergaméniennes éclatant d'une aussi brusque manière sous les Antonins, alors que, dès le règne d'Auguste, par suite des guerres de ce prince, bien des occasions s'étaient déjà offertes de représenter les Barbares? Il y a plus, et l'on peut, sans paradoxe, renversant les propositions, prétendre que c'est à l'époque d'Auguste que les sujets tirés de l'art de Pergame ont dû être surtout populaires. Dans la période des sarcophages, ils ont perdu leur sens; ils sont devenus des lieux communs; on les emploie presque mécaniquement, par routine; et cela se comprend: on s'éloigne des événements eux-mêmes. Au début de l'Empire on en était loin déjà sans doute; mais l'héritage d'Attale III, que les grands-pères de la génération actuelle avaient encore connu par eux-mêmes et dont ils parlaient, conservait à l'histoire des Attalides son intérêt tou-

[1] **Pausanias, I, 4, 6.**

jours présent. Ajoutez que cette histoire avait été par moments celle de la République, que Rome, comme les rois de Pergame, n'avait pas eu, les Carthaginois exceptés, d'ennemis plus redoutables que les tribus gauloises, que les terribles souvenirs de l'Allia et de l'assaut du Capitole étaient restés dans toutes les mémoires; ajoutez qu'enfin les conquêtes de César dans les Gaules, la défaite et la mort de Vercingétorix, venaient, quelques années auparavant, de ramener plus directement l'attention sur ce peuple d'intrépides guerriers. Voilà de quoi expliquer suffisamment que, à la fin de la période républicaine, les monuments consacrés aux victoires d'Attale et d'Eumène aient eu un attrait puissant et exercé dans l'art une action profonde.

Mais ce ne furent pas les seuls monuments de Pergame qui agirent sur les bas-reliefs romains. La célèbre Gigantomachie du grand autel de Zeus et d'Athéna fut aussi une mine souvent exploitée. Elle se retrouve tantôt sur des sarcophages du IIe siècle[1], tantôt sur des fragments de frises en marbre de Carrare[2], que rien n'empêche de rapporter à une date antérieure et peut-être même à ces premières années de l'Empire autour desquelles nous cherchons à circonscrire les influences. Sur les frises elle reparaît traduite sans intermédiaire, et tel motif, telle attitude de Géant est empruntée en droite ligne au motif correspondant de l'autel d'Eumène. Le sarcophage du Vatican, qui sert de socle à la statue d'Ariane endormie, a davantage le caractère d'une peinture. Certain Géant qui tombe à la renverse et présente la tête et le dos avec un audacieux raccourci, ne doit pas dériver d'un original plastique. Cela prouve simplement, en raison des analogies manifestes qui subsistent malgré tout avec la frise de Pergame, que celle-ci avait inspiré une peinture hellénistique, laquelle, à son tour, a été imitée par le sculpteur romain.

M. Salomon Reinach va plus loin encore, et il remarque, à la suite de M. Carl Robert[3], que les sarcophages décorés de combats d'Amazones, décoration des plus fréquentes, reproduisent des motifs pergaméniens : le grand monument votif

[1] Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 215.
[2] Id., I, nos 141 et 686.
[3] Robert, *Archäol. Zeitung*, 1883, p. 102.

d'Attale I à l'Acropole d'Athènes comprenait, parmi ses quatre séries de groupes, un combat de Grecs et d'Amazones. Si l'on songe que l'*ex-voto* était encore composé de la Gigantomachie, de la défaite des Gaulois en Mysie et de la bataille de Marathon, et que cette dernière bataille, avec l'épisode de Cynégire, figure sans aucun doute sur un sarcophage de Brescia[1], il est intéressant de constater que tous ces sujets ont été repris par l'art romain et que les trois premiers ont été les thèmes de prédilection des sculpteurs de sarcophages. Si c'est une coïncidence, elle est curieuse. Mais ce n'en est pas une, et il n'est pas possible de nier les emprunts. Toutes les fois que les artistes romains ont eu à représenter des combats avec les Barbares, ils se sont adressés aux originaux de Pergame. Elevons la question : toutes les fois qu'ils ont eu à représenter un combat quelconque, alors qu'ils auraient pu trouver sur les frises des temples grecs du ve et du ive siècle bien des exemples de luttes avec les Géants ou avec les Amazones, c'est encore à Pergame qu'ils sont allés chercher leurs motifs. Les modèles en étaient plus rapprochés d'eux par la date, plus rapprochés aussi par l'esprit. La fougue impétueuse et débordante, la violence dramatique et le « beau désordre » de ces compositions correspondaient à ce qu'ils voyaient ou sentaient eux-mêmes et voulaient rendre. Dès qu'il s'agissait de batailles, Pergame a été pour eux le répertoire inépuisable, le « cahier » de sujets sans cesse consulté; là était, à leurs yeux, l'art par excellence en ce genre de représentations, celui qui savait, comme pas un autre, exprimer la mêlée tumultueuse dans sa réalité vivante.

§ 3

Mais tous ces monuments, je le répète, ne sont pas datés ou ne peuvent l'être que d'une manière très approximative et pour une époque relativement récente; et, s'il est légitime de conclure de celle-ci à la période antérieure, il vaudrait mieux encore assurément connaître quelque monument de cette période antérieure elle-même. Or nous en connaissons deux, et

[1] Reinach, *art. cité*, p. 341, avec la note 4.

de la plus haute importance, qui achèvent d'attester pour le règne d'Auguste l'influence incontestable de Pergame; ce sont deux monuments gallo-romains, le mausolée des Jules à Saint-Rémy de Provence (l'antique *Glanum*) et l'arc de triomphe d'Orange[1]. Si précédemment, quand nous décrivions les bas-reliefs de style romain, nous n'avons parlé ni de l'un ni de l'autre, c'est que justement ces bas-reliefs ne relèvent pas de l'art romain proprement dit: ils sont hellénistiques et pergaméniens, tout comme les reliefs de sarcophages à décoration de batailles.

Quelle date faut-il donc assigner au mausolée de Saint-Rémy et à l'arc d'Orange? Longtemps les archéologues francais, même les plus avisés, Millin[2], Laborde[3], Mérimée[4], virent dans le tombeau des Jules une œuvre de décadence et déclarèrent qu'il était impossible de le faire remonter plus haut que les derniers Antonins; exemple frappant des erreurs auxquelles on peut être entraîné, quand on fonde son jugement sur le seul examen du style en matière d'art et sur les appréciations exclusives du goût. Millin et Mérimée s'en étaient tenus en effet à l'étude des caractères de l'architecture et de la décoration plastique; ils avaient négligé l'inscription placée sur l'épistyle de l'étage central. Cependant, dès 1761, l'abbé Barthélemy, qui n'avait pas été suivi il est vrai, en avait donné une restitution exacte[5]. Il lisait SEX · L · M · IVLIEI · C · F · PARENTIBUS · SVEIS, et il traduisait: « Sextus, Lucius, Marcus, tous trois fils de Caius Julius, à leurs parents. » En 1864 seulement, Ritschl accepta la lecture et la traduction de Barthélemy et comprit l'importance de l'inscription pour déterminer l'âge du monument[6];

[1] Une bibliographie complète serait fort longue à donner: on a beaucoup écrit sur les deux monuments. Nous indiquons, au fur et à mesure, les principaux ouvrages à consulter. Pour plus ample information, voir *Corpus inscript. lat.*, XII, n°s 1012 (mausolée des Jules) et 1230 (arc d'Orange); voir aussi Salomon Reinach, *Revue archéologique*, *art. cit.*, 1889, 1er semestre, p. 198, note 4, et 201, note 2. — Quant aux planches, nous nous bornons à renvoyer aux *Antike Denkmäler* (I, pl. 13-17) pour le tombeau des Jules, et au très bel ouvrage de Caristie, *Monuments antiques à Orange* (Paris, 1856, in-f°) pour l'arc d'Orange.

[2] Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, 1808, t. III, p. 400 et suiv.

[3] Laborde, *Monuments de la France*, 1816, t. I, p. 83[2].

[4] Mérimée, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, 1835, p. 319 et suiv.

[5] *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions*, t. XXVIII, 1761, p. 579. — Mémoire reproduit dans le *Voyage en Italie*, 1802, p. 331. — Cf. *Corpus inscript. latin.*, XII, n° 1012.

[6] Ritschl, *Priscae latinitatis epigraphicae supplementa quinque*, *Supplementum quintum* (1864), inséré dans les *Opuscula philologica*, IV, p. 557 et suiv.

avec lui l'épigraphie venait au secours de l'archéologie. Il fit remarquer que, des deux terminaisons archaïques *eis* et *ei*, la seconde avait une grande signification; car, si dans les datifs et ablatifs pluriels la diphthongue *ei*, au lieu de l'*i* long, s'est maintenue encore après Auguste[1], dans les nominatifs pluriels comme dans les génitifs ou datifs singuliers, elle avait déjà disparu ou ne se rencontrait plus guère au temps de l'Empire[2]. Ainsi le mausolée dont l'inscription contient un de ces nominatifs en *ei* doit être antérieur au Ier siècle de notre ère. D'autre part il ne saurait remonter au-delà de l'époque de César. Avant le dictateur, la Narbonnaise n'existe guère. Quoique, dès 121 avant Jésus-Christ, Cn. Domitius Ahenobarbus, par ses victoires à Vindalium et au confluent de l'Isère et du Rhône, eût, de concert avec Fabius Maximus Allobrogicus, fondé la « Province » romaine et qu'après le gouvernement de Domitius, L. Licinius Crassus eût établi à Narbonne, en 118, des colons venus de Rome, tout restait encore à organiser. C'est seulement avec César, une fois les Gaules vaincues et la guerre terminée en 51, que l'organisation commence. Elle se poursuit sous les Triumvirs, s'achève en l'an 27, sous Auguste, par la constitution de Narbonne. Distinguer la part de chacun dans l'œuvre totale n'est pas toujours facile au milieu d'une période si confuse et troublée[3]. Mais cette œuvre collective est le développement d'une même pensée et ouvre pour la Gaule une ère de prospérité qui durera plus de trois siècles. Le pays sent aussitôt les bienfaits de la conquête et se fait romain avec une rapidité qui tient du prodige. Toutes les familles désirent entrer dans la grande cité romaine; la classe élevée, qui exerce les magistratures municipales, s'assimile à ce point aux vainqueurs qu'elle abandonne jusqu'à ses noms d'origine celtique, pour en prendre qu'elle tient de Rome et ne plus conserver que ceux-là. La famille des Julii, à laquelle nous devons le monument de Glanum, est une famille gauloise qui a reçu de César ou d'Auguste avec la *civitas* le *gentilicium* de son bienfaiteur. C'est donc, en

[1] Encore ne se trouve-t-elle pas dans les grands monuments publics de cette époque, comme l'édit de Venafre ou le monument d'Ancyre.

[2] Ritschl, *Opuscula*, IV, p. 542-543.

[3] Borghesi a montré cependant (*Sulla inscrizione Perugina della Porta Marzia*, Œuvres, V, p. 260 et suiv.) que les colonies appelées Julia Paterna furent fondées par César, celles appelées simplement Colonia Julia le furent par les Triumvirs, et celles appelées Colonia Augusta par Auguste à partir de l'an 27.

définitive, aux cinquante années qui précèdent l'ère chrétienne que nous rapporterons assez exactement la construction du tombeau.

Quant à l'arc d'Orange, on sait toutes les discussions qu'il a soulevées. Lorsque l'architecte Caristie, en 1856, eut achevé de le dégager de la forteresse féodale qui l'avait si longtemps emprisonné et dont les restes le défiguraient encore, bien des explications furent aussitôt tentées pour lui assigner sa date véritable et préciser les événements que rappellent ses sculptures. Caristie d'abord[1], Vitet ensuite[2] et Mérimée[3], s'appuyant sur les caractères de l'architecture, l'avaient attribué sans hésitation, comme on avait fait pour le mausolée de Saint-Rémy, à l'époque Antonine ou même à une période plus basse. Suivant une autre opinion, diamétralement opposée, puisqu'elle fait un saut de trois siècles en arrière, le monument aurait été élevé à Marius (en 102 avant Jésus-Christ) pour célébrer la victoire de ce général sur les Cimbres et les Teutons à Aix de Provence. Le nom de *Mario* gravé sur l'un des boucliers qui, avec d'autres armes, forment trophées de chaque côté de la voûte principale au-dessus des deux petites portes, semblait confirmer l'attribution. Charles Lenormant a fait justice de cette hypothèse dans son beau mémoire sur l'arc d'Orange[4]; Mario n'est pas le datif de Marius, c'est un nom de chef gaulois au nominatif. Une troisième solution a été proposée par le baron De Witte[5]; selon lui, il faudrait reporter plus haut encore dans l'époque républicaine, et jusqu'à l'année 121, la construction du monument. Certains deniers d'argent de la famille Domitia représentent Bétultus, le roi des Arvernes vaincu par Domitius Ahenobarbus, debout sur un bige, le carnyx ou trompette gauloise à la main. Rapprochant ces monnaies des trophées de l'arc où le carnyx reparaît plus de trente fois, De Witte croyait trouver dans les bas-reliefs d'Orange un souvenir des victoires de Vindalium et de l'Isère remportées par Domitius, en 121, sur les Allobroges et les Arvernes. Ernest

[1] *Monuments antiques d'Orange*, p. III et 29.
[2] *Journal des Savants*, juin 1859, p. 333, ou *Etudes sur l'histoire de l'Art*, I, p. 169.
[3] *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, p. 171, note 1.
[4] Ch. Lenormant, *Mémoire sur l'arc d'Orange*, reproduit dans les *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1857, p. 232 et suiv.
[5] *Mémoire lu à l'Académie des Inscriptions*, mai 1882; *Revue archéologique*, 1887, 2e semestre, p. 129.

Desjardins, à son tour, a repoussé la conjecture[1]. « On ne voit pas, remarque-t-il avec raison, quelle application on peut faire à l'arc d'Orange [des monnaies de la gens Domitia], ni ce qui constitue un rapport légitime entre les événements auxquels fut consacré ce monument et Cn. Domitius, le fondateur de la Province; si l'on a trouvé le carnyx sur le denier de la famille Domitia, cela ne prouve nullement qu'il s'agisse de Vindalium et de Betultus sur l'arc d'Orange. » Ajoutons, après ce que nous avons dit déjà de l'histoire de la Narbonnaise, que nous ne concevons guère dans cette province, avant César, la construction d'un édifice aussi important et aussi beau. Orange même n'était pas fondée; ce fut une colonie établie seulement au temps de César ou des Triumvirs, ainsi que l'atteste son nom de *Colonia Julia Secundanorum*[2]. Comment l'arc aurait-il servi à orner la primitive cité gauloise, la médiocre bourgade peut-être qu'était l'antique Arausio?

C'est Ch. Lenormant qui, dans son Mémoire déjà cité, a donné, semble-t-il, la solution la plus satisfaisante. L'examen des trophées, sculptés en bas-reliefs sur les façades de l'arc, l'avait déjà conduit à préciser un point qui, depuis, a été admis par tout le monde : les armes figurées sur ces bas-reliefs sont des armes gauloises. Il suffit de les comparer aux monnaies frappées par les Gaulois eux-mêmes et à celles des Romains où se trouvent des trophées de victoires, notamment à certains deniers de Jules César. « Les vaincus qu'on y voit représentés et les armes, qui composent les trophées au pied desquels ils sont enchaînés, ressemblent d'une manière saisissante aux vaincus et aux armes de l'arc d'Orange[3]. » Si l'on se reporte d'autre part aux textes des écrivains, les descriptions de Diodore concordent avec les renseignements que nous

[1] E. Desjardins, *Géographie de la Gaule*, III, p. 275, note.

[2] D'après la loi posée par Borghesi (voir p. 329, note 3), puisque la colonie s'appelle Julia tout court et non Julia Paterna, elle devrait dater de l'époque des Triumvirs; mais il est probable, fait observer E. Desjardins (p. 69), que « le nom de Paterna fut réservé pour désigner les colonies établies et définitivement organisées du vivant de César, afin de les distinguer de celles qui ne furent achevées que sous les Triumvirs, quoique ayant fait partie des établissements fondés par Tibère Claude sur les ordres de César ».

[3] Lenormant, *Comptes Rendus de l'Académie des Inscript.*, 1857, p. 234. — Il s'était servi, du reste, pour arriver à cette conclusion, d'un travail du marquis de Lagoy, *Recherches numismatiques sur l'armement et les instruments de guerre des Gaulois*, Aix, 1849.

tirons des sculptures [1]. Casques garnis de cornes, grands boucliers ovales ou hexagonaux de la hauteur d'un homme, épées, lances, javelots, enseignes militaires surmontées du sanglier, l'insigne national des Gaulois [2], carnyx ou trompettes avec un pavillon en forme de gueule d'animal, voilà bien des traits caractéristiques qui se rencontrent à la fois chez l'historien grec, sur les types des monnaies de César et les bas-reliefs de l'arc d'Orange. La nationalité des vaincus ne saurait donc faire aucun doute. Le peuple, dont la défaite a donné lieu à la construction de cet arc et dont les armes ont été dressées en trophées commémoratifs, appartenait à la Gaule. — En regardant avec soin les belles planches de l'ouvrage de Caristie, Ch. Lenormant fut frappé par un nom gravé sur un bouclier des trophées, SACROVIR. Caristie l'avait lu avant lui, et déjà Séguier au XVIII[e] siècle ; mais personne encore ne l'avait pris en considération. D'autres noms de chefs et de guerriers gaulois, inscrits sur d'autres boucliers, ne disaient rien à Ch. Lenormant ; au contraire celui de Sacrovir lui fut une révélation et comme un trait de lumière. L'archéologue songea aussitôt à l'insurrection gauloise qui éclata sous Tibère en l'an 21, à l'instigation de l'Eduen Sacrovir et du Trévère Julius Florus. Bien que l'empereur eût refusé de croire au danger et déclaré que la mutinerie d'une ou deux méchantes cités n'était pas pour l'inquiéter, à en juger par l'émotion publique très alarmée en Italie, par l'étendue que le soulèvement avait prise assez vite et par l'intérêt que Tacite y attache, puisqu'il emploie à raconter le fait huit chapitres de ses *Annales* [3], il faut croire que la révolte ne fut pas sans importance. On comprend que les colonies romaines de l'ancienne Province, directement menacées en raison de leur voisinage, aient été les plus effrayées et qu'Orange ait voulu, pour conserver le souvenir de sa délivrance, élever à l'entrée de ses murs, sur la grande voie venant de Lyon, du côté qui regardait les rebelles soumis, un arc de triomphe à trois portes magnifiquement décoré.

Telle est l'explication donnée par Lenormant, fort ingénieuse et séduisante. Une objection présentée par Caristie et Vitet, à savoir que les arcs à trois portes ne sont pas antérieurs aux Antonins, tombe, quand sur de beaux deniers d'Auguste

[1] Diodore, V, 27-31.
[2] De la Saussaye, *Revue numismatique*, 1840, p. 249.
[3] Tacite, *Annales*, 3, 40-48.

frappés par le triumvir monétaire L. Vinicius, environ seize ans avant notre ère, on trouve, au revers de la tête du prince, un arc triomphal avec une triple baie[1]. De même la porte de Nîmes, élevée par Auguste en cette même année 16 lorsqu'il vint faire un dernier voyage dans les Gaules, se compose de trois arcades[2]. Ce n'est qu'une porte de ville, si l'on veut ; cependant son inscription dédicatoire, qui remercie l'empereur des services rendus, lui donne un caractère de monument commémoratif, du même genre que les arcs de triomphe. Tous les arcs, on le sait, n'étaient pas destinés à célébrer des succès militaires ; quelques-uns rappelaient des événements pacifiques. Rien n'empêche donc celui d'Orange d'être beaucoup plus ancien que l'époque Antonine.

Ch. Lenormant ajoutait que l'inscription aujourd'hui perdue mènerait, si on pouvait la restituer, à la même conclusion et prouverait que l'érection du monument se rapporte bien à Tibère et à la défaite des Gaulois[3]. Ce qu'il pressentait, on l'a démontré aujourd'hui avec une quasi-certitude. Sur la bande inférieure de l'architrave, de nombreux trous creusés dans la pierre indiquaient qu'il y avait eu là primitivement des lettres de bronze fixées par des crampons ; à l'aide de ces trous on pouvait tenter de reconstituer l'inscription arrachée. De Saulcy se mit à l'œuvre[4] et proposa une lecture dont certaines parties étaient heureuses, dont d'autres étaient conjecturales. M. Alexandre Bertrand, ayant à sa disposition au musée de Saint-Germain le moulage des trous de crampons, fit exécuter une série de lettres en carton solide, capables de s'appliquer exactement sur ces trous[5] ; il put lire ainsi distinctement AVGVSTI · F · DIVI · IVLI · NEPOTI · AVGVST. La lecture était incomplète ; mais il n'en fallait pas davantage pour permettre d'assurer qu'il est question de Tibère et que l'inscription date de son règne. On pouvait avec certitude rétablir auparavant les mots TI · CAESARI · DIVI, ce qui donne le commencement d'inscription suivant : A Tibère César Auguste, fils du divin Auguste, petit-fils du divin Jules. La suite contenait les titres que possédait le prince à l'époque de la construction de l'édifice, les charges

[1] Donaldson, *Architectura numismatica*, n° 59, p. 228 et p. 232; Cohen, *Monnaies impériales*, 2ᵉ édit., t. I, p. 143, n° 544.
[2] *Corpus inscriptionum latinarum*, XII, n° 3151.
[3] Lenormant, *Comptes Rendus de l'Acad. des Inscript.*, p. 248.
[4] *Journal des Savants*, 1880, p. 49 et suiv.
[5] *Bulletin de la société des Antiquaires de France*, 1880, p. 202.

et les dignités dont il était alors revêtu ; et cette époque ne saurait être que l'année 21 de notre ère, puisque la révolte de Sacrovir est le seul fait de guerre mémorable qui se passa en Gaule sous son règne.

Mais M. Bertrand, étudiant plus à fond le moulage de l'inscription, a remarqué que la frise où elle se trouvait était décorée d'un listel ou filet horizontal avec une série d'oves, et que, pour mettre les lettres de bronze en place, il avait fallu ne tenir aucun compte du listel et brutalement couper ce relief ornemental[1]. Il en a conclu que l'inscription a été ajoutée après coup, quand on a fait servir le monument à une nouvelle destination ; car l'architecte de la construction primitive n'aurait pas commis la faute d'orner sa frise, pour mutiler ensuite l'ornementation. En définitive, l'inscription est bien toujours du temps de Tibère ; mais l'arc « n'appartient pas pour cela au règne de ce prince et peut avoir été érigé antérieurement, en mémoire de tout autre événement que la révolte de Sacrovir ». Cette conclusion qui tend à vieillir l'édifice ne serait pas pour nous déplaire. Comme nous avons montré qu'il ne peut être antérieur à la dictature de César ou même aux Triumvirs, nous serions ramené aux environs des premières années de l'Empire, c'est-à-dire à une époque toute voisine de celle que nous avons assignée pour le mausolée de Saint-Rémy. Et de fait, si l'on regarde au style des sculptures, il y a une telle analogie entre les deux monuments qu'on peut les croire vraiment contemporains. Je reconnais d'ailleurs que cette analogie s'accorde aussi avec l'hypothèse que l'arc n'a été construit qu'en l'année 21 après Jésus-Christ. Bien perspicace assurément, celui qui prétendrait discerner, entre l'époque d'Auguste et celle de Tibère, des différences de style assez appréciables pour attribuer un relief à l'une plutôt qu'à l'autre ! Mais une raison plus grave empêche d'accepter sans hésiter l'opinion de M. Alex. Bertrand : à la Maison Carrée de Nîmes on trouve aussi une frise décorée d'un cordon de perles et, comme sur l'arc d'Orange, les lettres de l'inscription viennent entamer et couper les perles sans souci de l'ornementation.

Quoi qu'il en soit, un fait se dégage avec certitude de toutes ces discussions un peu longues : l'arc d'Orange et le

[1] *Bulletin des Antiquaires*, p. 202.

tombeau de Saint-Rémy appartiennent tous deux aux cinquante premières années du régime nouveau et, par suite, à l'époque même où s'est constitué, de toutes pièces, comme genre, le bas-relief d'histoire. Voilà pourquoi il importait de déterminer leur âge avec toute la précision possible. S'ils sont contemporains de l'apparition de la sculpture historique, en nous révélant les influences qui ont agi sur eux, ils nous renseigneront du même coup sur les influences dominantes à ce moment dans l'Empire, sur celles par conséquent qu'a dû subir le genre historique dans cette période décisive de sa formation. Quelle influence s'est donc exercée sur le mausolée des Jules et sur l'arc d'Orange? Ch. Lenormant avait déjà soupçonné qu'ils devaient beaucoup à l'imitation des modèles de Pergame ; mais c'était chez lui un sentiment instinctif plutôt qu'une conviction raisonnée ; il manquait des points de comparaison indispensables. On ne connaissait encore de la grande école asiatique que le Gaulois mourant du Capitole et le groupe de la villa Ludovisi. Depuis la publication de son Mémoire, les fouilles allemandes entreprises à partir de 1878 ont, avec l'emplacement des édifices qui se dressaient sur l'Acropole de Pergame, mis au jour des fragments de décoration sculpturale, entre autres l'étonnante Gigantomachie du grand autel et la balustrade avec trophées des deux vastes portiques qui entouraient le sanctuaire d'Athéna Polias.

Ces portiques avaient chacun deux étages superposés, les colonnes doriques de l'étage inférieur, plus hautes, soutenant les colonnes ioniques de l'étage supérieur. Entre celles-ci régnait la balustrade, composée de belles dalles de marbre que décoraient richement du côté extérieur des faisceaux d'armes entrelacées, des pièces de matériel de guerre, le tout jeté un peu pêle-mêle dans le champ de la plaque, avec un désordre voulu pour produire un effet pittoresque[1]. En regardant ces armes de près, on s'aperçoit que beaucoup d'entre elles n'ont rien d'hellénique. Un masque métallique barbu, destiné à protéger le visage et adapté à un casque conique, de longs brassards en cuir plissé, un étrange couvre-chef à forme de barrette, en cuir également ou en laine, des épées entourées de

[1] Hans Droysen, dans les *Alterthümer von Pergamon*, t. II, p. 95-138, pl. XLIII-L. — A. Trendelenburg, dans les *Denkmäler* de Baumeister, a publié les quatre plaques les mieux conservées, p. 1280-1285, fig. 1432-1436. Voir d'autres fragments dans ces mêmes *Denkmäler*, p. 2037, 2038, 2041, 2042.

banderolles frangées sont sans exemple dans l'équipement d'un soldat grec. Comme, d'autre part, les casques surmontés de pointes[1], les cottes de mailles[2], les longs boucliers ovales[3], qu'on remarque aussi sur ces trophées, étaient certainement des pièces de l'armement gaulois, on est amené à supposer la même provenance pour ces pièces singulières que nous avons exclues de l'armement hellénique. Sans doute, parmi les armes très diverses sculptées sur les reliefs, toutes ne sont pas celtiques, et il en est de grecques ; la plupart appartiennent cependant aux Barbares gaulois, et l'on peut affirmer que les trophées se rapportent, comme les *ex-voto* d'Attale et d'Eumène, aux luttes des rois de Pergame contre les Galates ; les Grecs d'Asie victorieux ont mêlé, ainsi qu'il arrivait souvent[4], quelques-unes de leurs armes à celles des vaincus.

Nous avons là le premier exemple dans l'antiquité classique de ces trophées de victoire. Les sculpteurs auxquels fut confiée la décoration de l'arc d'Orange, en ont reçu l'influence directe. Quoi d'étonnant ? Cette balustrade du temple d'Athéna Polias ornait un splendide édifice d'une ville qui avait été longtemps brillante et laissait dans les arts de grands souvenirs. De plus elle rappelait, par les faisceaux d'armes dont elle était couverte, des victoires sur les Gaulois ; et c'étaient des succès sur la même nation que les sculpteurs d'Orange avaient à célébrer. Rien de plus naturel que leur attention se soit portée sur les reliefs de la balustrade. Ils s'en sont inspirés, assurément, plus qu'ils ne l'ont copiée ; ils l'ont imitée plutôt que reproduite, cherchant d'ailleurs, avec le même souci d'exactitude historique que les artistes de Pergame, à rendre ce qu'ils avaient sous les yeux, l'armement gaulois en usage de leur temps ; de là bien des détails communs, les longs boucliers ovales, les cottes de mailles et les casques pointus. Mais ce qu'ils ont pris surtout à Pergame, — et ce que, plus tard, les artistes de l'Empire iront leur reprendre, quand il s'agira de sculpter la base de la colonne Trajane, — c'est l'invention même du trophée de victoire, l'idée de figurer en relief ces dépouilles des vaincus qu'on dressait sur le champ de bataille autour d'une

[1] Comparer avec eux les casques de nos musées découverts dans le département de la Marne, à Berru et à Somme-Bionne (Reinach, *art. cité*, p. 199).

[2] Diodore, V, 30.

[3] Voir l'autel des *Nautae Parisiaci* (Desjardins, *Geographie de la Gaule*, III, p. 261 et suiv.), le sarcophage Ammendola (Reinach, *article cite*).

[4] Winckelmann, *Monumenti inediti*, 1767, *Trattato preliminare*, p. xcv.

pièce de bois ou qu'on suspendait dans les temples, et de les faire servir à la décoration d'un monument triomphal. C'est aussi la façon de les représenter ; aucun groupement régulier, aucune symétrie, aucune subordination du motif ornemental à l'architecture, mais tous les objets semés au hasard, ici éparpillés, là entassés, montant jusqu'au bord supérieur du cadre et voulant rappeler le désordre qu'offre dans la réalité un amas d'armes. Si les trophées de l'arc donnent encore bien plus que ceux du portique d'Athéna une impression de confusion et de fouillis, il faut tenir compte de la différence des talents et ne pas oublier que les sculpteurs des Attalides étaient parmi les premiers de leur époque ; les reliefs d'Orange ne sont après tout que de l'art provincial. Mais c'est bien de Pergame qu'ils dérivent, avec les exagérations si fréquentes chez ceux qui imitent.

Doute-t-on encore de l'imitation? Ne trouve-t-on pas les analogies assez remarquables ? Comment expliquera-t-on alors les reliefs de l'arc, sculptés au-dessus des trophées d'armes, à droite et à gauche du fronton de l'attique inférieur, et qui représentent uniquement des attributs de la navigation, des pièces ou des ornements de vaisseaux, proues, poupes surmontées d'aplustres, rames, tridents, ancres, cordages, mâts, étendards de marine ? Les victoires, que le monument a pour mission de rappeler, ne sont nullement des victoires navales. Il est vrai que le baron De Witte, avec la thèse qu'il soutenait, prétendait interpréter aisément la présence de ces motifs maritimes; il y voyait même un argument de plus en faveur de son opinion. Comme il faisait remonter la construction de l'arc jusqu'à la bataille de l'an 121 livrée au confluent de l'Isère et du Rhône, tous ces ornements ou instruments de navires étaient, selon lui, une allusion au pont de bateaux si péniblement franchi par l'armée de Bétultus et à la défaite des Gaulois précipités dans les eaux du fleuve. Mais nous avons écarté plus haut l'opinion de De Witte et en même temps, par avance, son interprétation des attributs de marine. Du reste, en elle-même, cette explication n'est guère valable, et Ernest Desjardins l'a déjà réfutée. « La débâcle d'un pont de bateaux ne saurait être le prétexte d'un trophée; puis ce ne sont pas des barques de pontonniers qui sont figurées dans ces bas-reliefs, ce sont des navires de mer, tels qu'il y en avait dans le port de Marseille[1]. »

[1] E. Desjardins, *ouvr. cité*, p. 275, note.

La véritable explication est plus simple, et il n'est pas nécessaire de supposer quelque bataille navale qui, dans l'espèce, n'a point existé. Ces détails maritimes se trouvent sur les trophées d'Orange, tout simplement parce qu'ils étaient déjà sur les trophées de Pergame ; et cela même, qu'ils n'ont pas de raison d'être sur l'arc de triomphe et ne se comprennent que rapprochés de leur modèle pergaménien, est une preuve péremptoire, décisive, de leur filiation. Maintenant avaient-ils un sens au temple d'Athéna Polias et rappelaient-ils sur les reliefs de la balustrade le souvenir d'un combat naval ? Il est difficile ou même impossible de le dire. Mais là n'est pas la question, et il nous suffit que les Romains les aient répétés servilement, sans pouvoir en rendre un compte exact sur leur nouveau monument. Pour eux le motif n'a plus été qu'un motif de décoration pur et simple, tout conventionnel, considéré comme une partie, désormais essentielle et nécessaire, d'un type de trophée invariablement fixé. M. Salomon Reinach mentionne, d'après Dütschke, un bas-relief du Musée des Offices, à Florence, où des ornements de navires sont mêlés à des casques, des boucliers, des épées, et autres armes d'un soldat de terre[1], et il cite les vers où Juvénal, décrivant une de ces panoplies, montre une cuirasse attachée à la poutre de bois, un casque brisé à la mentonnière pendante, un joug sans timon et, pour terminer, l'aplustre d'une trirème vaincue[2]. Ces exemples indiquent nettement qu'on n'imaginait plus de trophée complet sans quelque pièce ou attribut de marine.

L'imitation des modèles de la balustrade nous paraît donc manifeste pour les trophées de l'arc d'Orange, imitation plus libre pour les armes des troupes de terre, imitation très étroite pour les ornements de navires. Il serait vraisemblable dès lors *à priori*, même si le souvenir seul nous avait été conservé des batailles gauloises sculptées à l'attique supérieur, d'admettre aussi la parenté de ces bas-reliefs avec les œuvres de Pergame, au nombre desquelles se trouvaient tant de sculptures et de peintures relatives à la défaite des Gaulois. Mais nous pouvons faire mieux que de nous en tenir à des vraisemblances : nous avons des moyens de contrôle. Les batailles d'Orange sont encore en place sur l'attique et, parmi les monu-

[1] *Revue archéologique*, 1889, 1er semestre, p. 200, avec la note 2.
[2] Juvénal, X, v. 133-136.

ments de Pergame, si aucune peinture ni aucun bas-relief historique ne nous est parvenu, du moins possédons-nous en partie les groupes des *ex-voto* d'Attale et, depuis les fouilles récentes, la Gigantomachie du grand autel, frise mythologique, mais traitée avec tous les caractères et suivant tous les procédés de style et de composition que l'école aurait appliqués à un bas-relief d'histoire.

Nous devons ici faire intervenir les sculptures du mausolée de Saint-Rémy et les envisager en même temps que celles de l'arc d'Orange. Les sujets figurés sur le tombeau des Jules sont fort obscurs, il est vrai, un peu à cause de leur exécution médiocre, beaucoup à cause de leur état de mutilation. On ne saurait préciser quelles batailles ils représentent, mais ils représentent des batailles, le fait est certain ; et il apparaît clairement aussi, du moins pour quelques-uns d'entre eux, d'après les casques celtiques qu'on y distingue, garnis de cornes sur les côtés suivant la description de Diodore, que ce sont des combats avec les Gaulois. Ce n'est pas seulement le thème qui est le même que sur les bas-reliefs d'Orange ; c'est le style encore, et sur ce point l'analogie est si frappante que les remarques, valables pour l'un des deux monuments, vaudront nécessairement pour l'autre. Comparons-les donc tous deux aux sculptures de Pergame. A Saint-Rémy et à Orange, la lutte est furieuse, acharnée, sauvage ; ce ne sont que mouvements fougueux, attitudes violentes de défense ou d'attaque, rangs confondus pêle-mêle, chevaux qui se cabrent, adversaires terrassés, corps contorsionnés, présentés dans les positions les plus hardies. Où les artistes gallo-grecs des premiers temps de l'Empire ont-ils pris ce goût de l'impétueuse mêlée, sinon dans les œuvres brillantes et vibrantes de l'école de Pergame, ces œuvres dont la frise du grand autel nous donne une idée, toutes pleines d'élan et d'une force même exagérée et intempérante, où court l'agitation et le frémissement passionné de la vie physique ?

Mais si le caractère général de la composition trahit l'origine du relief, dans le détail aussi les motifs sont empruntés à l'art pergaménien. Pour beaucoup d'entre eux nous ne faisons que le pressentir : en l'état actuel de nos connaissances, trop de choses nous échappent encore. Pour quelques-uns nous pouvons le démontrer. Tel guerrier étendu mort, entièrement nu, coiffé d'un casque à cornes et portant seulement une cein-

ture métallique autour du corps [1], rappelle la statuette du jeune Gaulois de Venise, dont l'original appartenait à l'*ex-voto* dédié par Attale I sur l'Acropole d'Athènes. Tel autre, nu également, vu de dos, son « sagum » enroulé au bras gauche, dans la main droite une courte épée dont il s'apprête à frapper un ennemi [2], se trouve figurer avec une attitude absolument identique sur un certain nombre de sarcophages et en particulier sur celui de la vigne Ammendola; il est donc légitime d'en conclure que le motif a été reproduit d'après un modèle célèbre, lequel ne peut être qu'un modèle pergaménien. Le type du Barbare est resté également tel qu'il était fixé à Pergame; l'entière nudité des Gaulois est un parti pris de représentation uniformément adopté par les sculpteurs d'Orange comme par ceux des Attalides. Enfin, dernier trait bien curieux, déjà relevé sur les sarcophages, et qui, pour les deux grands monuments de la Gaule non moins que pour les œuvres industrielles des temps postérieurs de l'Empire, décèle sûrement la main d'un copiste, le sculpteur a mal copié, d'une façon insuffisante.

Charles Lenormant remarquait dès 1857 « la relation imparfaite qui existe entre les armes gauloises, exécutées avec la plus scrupuleuse précision dans les tympans au-dessus des petites arcades, et l'équipement des guerriers qui se battent contre les Romains sur l'attique. L'armement des Romains eux-mêmes, ajoutait-il, n'y est pas reproduit avec exactitude [3] ». C'est que ces Romains ne sont pas des Romains; ce sont des Grecs « romanisés ». L'artiste s'est adressé à un original pergaménien, peinture ou bas-relief, peinture plutôt, et il a essayé de l'adapter à son dessein particulier, la célébration de victoires romaines. Il n'a pas eu besoin de toucher aux vaincus qui étaient, dans les deux cas, des Gaulois; mais il fallait transformer les vainqueurs de Grecs en Romains: la transformation n'a pas été partout accomplie, et certains détails sont demeurés tels quels. De là ces cnémides que M. Alex. Bertrand s'étonnait de rencontrer aux jambes de quelques guerriers du parti victorieux [4]. Les cnémides sont, en effet, une pièce distinctive de l'armement hellénique [5]; les Grecs ont été à toutes

[1] Arc d'Orange, face méridionale.
[2] Arc d'Orange, face septentrionale.
[3] Lenormant, *mémoire cité*, p. 244 des Comptes Rendus de l'Académie, 1857.
[4] *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1880, p. 203.
[5] Il est vrai que Végèce (*de Re militari*, I, 20) dit que les légionnaires portaient des jambières de fer; mais c'étaient les légionnaires de l'ancien temps,

les époques les εὐκνήμιδες 'Αχαίοι du vieil Homère. Mais il est inutile de supposer que ces Grecs sont des Grecs de Marseille alliés aux Romains[1]. Ce sont des Grecs d'Asie, du royaume de Pergame, adversaires des Galates, dont le sculpteur d'Orange a oublié ou négligé de modifier l'équipement. Cette incomplète « romanisation » apparaît de même sur le mausolée de Saint-Rémy, où un seul bas-relief, celui de la face occidentale, montre des soldats armés du pilum et de vrais légionnaires; sur les autres côtés, les personnages n'ont pas revêtu le costume spécial du guerrier romain et restent d'une nationalité douteuse ; le motif hellénique est encore transparent et l'adaptation n'a pas été poussée jusqu'au bout. Mais reconnaître une adaptation, c'est reconnaître qu'on a puisé à une source étrangère ; et quels peuvent être les monuments hellénistiques où les Grecs sont aux prises avec les Galates ? Seuls les monuments de Pergame.

Aussi je ne peux comprendre comment M. Salomon Reinach, après avoir indiqué la solution à laquelle nous nous sommes arrêté[2], a fini par se ranger à un avis tout différent. Dans une étude sur l'origine et les caractères de l'art gallo-romain[3], il trouve qu'on a beaucoup exagéré l'influence pergaménienne sur l'art impérial en général et sur les monuments d'Orange et de Saint-Rémy en particulier, et il se repent de lui avoir lui-même, autrefois, trop sacrifié. Depuis que M. Schreiber a publié ses ouvrages sur les bas-reliefs alexandrins, à la suite du savant allemand il s'est laissé entièrement conquérir par la capitale des Ptolémées et attribue à l'arc et au mausolée gaulois une origine gréco-égyptienne. Mais ne tombe-t-il pas à son tour sous le coup des reproches qu'il adressait aux partisans exclusifs de Pergame ? Il critique cette habitude, quand a lieu « une découverte retentissante » (comme celle des sculptures mysiennes), de ne plus voir qu'elle, d'être aveuglé par elle et de la surfaire singulièrement. N'est-il pas un peu victime de la même illusion ? Et parce que M. Schreiber a

ceux qui étaient encore armés suivant les règlements de Servius Tullius (Tite-Live, I, 43). Et si Polybe (VI, 23, 8) mentionne encore la cnémide pour son époque, la cnémide est unique et ne couvre que la jambe droite, non les deux jambes comme sur l'arc d'Orange (Végèce, *ibid.*, 1, 20).

[1] Voir Bertrand, *article cité ;* De Witte, *Rev. archéol.*, 1887, p. 132.

[2] *Revue archéologique, les Gaulois dans l'Art antique*, etc., 1888, 2e semestre, et 1889, 1er semestre, notamment p. 201 et 347-349.

[3] Cette étude forme l'Introduction à la *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain, Bronzes figurés de la Gaule romaine*, p. 9 et 10.

« découvert », et d'une façon « retentissante », lui aussi, le rôle joué par Alexandrie dans les arts, n'a-t-il pas subi l'attrait de cette découverte, penché du côté de la chose nouvelle, au point de lui accorder une importance exclusive et de lui suspendre l'art romain tout entier? Nous-même nous croyons faire à l'Egypte ptolémaïque la part assez belle, mais nous refusons de la lui faire unique, et nous maintenons fermement l'action de Pergame à côté de celle d'Alexandrie. Nous accordons à M. Reinach que sur les monuments d'Orange et de Saint-Rémy les détails purement ornementaux n'ont rien de spécial à Pergame; mais sont-ils plus spéciaux à Alexandrie? Les dragons marins affrontés et les griffons, qui se déroulent au mausolée des Jules sur la frise de l'étage intermédiaire, ne sont ni alexandrins ni pergaméniens ; ils sont hellénistiques simplement, adoptés comme motifs ordinaires par toutes les écoles de l'époque; nous les avons rencontrés sur la frise de Munich, les noces de Poseidon et d'Amphitrite, qu'il n'est guère facile de rapporter à un centre d'art particulier, sur laquelle ils semblent même être un héritage de la Grèce du IV[e] siècle et de l'école de Scopas. Les guirlandes, « soutenues par des Amours et entremêlées de masques » à l'étage inférieur du même mausolée, portent assurément la marque alexandrine ; mais ne sait-on pas que, sous les Diadoques, les barrières entre les différentes provinces artistiques se sont de plus en plus abaissées et qu'il y a, d'une école à l'autre, des échanges réciproques? Les guirlandes, les Amours et les masques, originaires d'Alexandrie, ont pu passer à Pergame, comme le style pittoresque des panneaux sculptés alexandrins a passé sur la petite frise du grand autel de Zeus et d'Athéna. Puis, en dehors de ces motifs très accessoires, où M. Reinach prétend-il encore reconnaître à Saint-Rémy et à Orange la trace d'Alexandrie? Dans le style? Mais par son mouvement, sa façon réaliste de peindre la mêlée confuse, il se rapproche de la fougue et du brio de la Gigantomachie. Dans la précision des détails archéologiques et l'absence de toute mythologie? Mais Pergame n'a donc pas de représentations historiques et la figure du Barbare n'y est pas fidèlement rendue? Les Alexandrins qui aiment à observer appliquent leur observation à la réalité familière, aux détails d'intérieur ou de paysage, plutôt qu'à des scènes d'histoire. Dans le type même du mausolée des Jules, qui s'éloigne du mausolée d'Halicarnasse et reparaît

sur le sol de l'Afrique romaine, où le mariage de Juba II avec la fille de la dernière des Lagides explique la pénétration de l'influence gréco-égyptienne ? Ce type me paraît au contraire, avec plus de sveltesse si l'on veut, rappeler le mausolée du roi de Carie ; c'est la même forme pyramidale du couronnement ; c'est la même idée de placer au sommet les statues des deux personnages à qui l'édifice est consacré : le père et la mère des trois *Julii* se dressent à l'étage supérieur de leur tombeau, comme Artémise et Mausole se dressaient sur la plateforme de leur char colossal[1].

Reste ce singulier sillon tracé autour des personnages sur les deux monuments gaulois ; les figures, pour être mieux détachées sans doute et se distinguer de plus loin, ont été cernées d'un trait noir qui entaille assez profondément la pierre. M. Reinach pense que c'est là une tradition venue d'Egypte[2]. Dans l'ancien bas-relief égyptien, il existait quelque chose d'analogue, mais dans l'ancien seulement[3]. Pour que l'influence alexandrine fût prouvée, il faudrait pouvoir « citer des bas-reliefs gréco-égyptiens où le même procédé eût été mis en pratique d'une manière constante ». M Reinach est obligé d'avouer que « ces jalons font défaut ». Il se rejette sur l'emploi de rainures « qui encadrent les objets non seulement sur des vases d'argent comme ceux de Bernay, qui sont certainement ptolémaïques, mais sur plusieurs bas-reliefs de la série publiée par M. Schreiber ». Autre chose cependant est cette très légère entaille du métal ou du marbre « à l'aide de lignes finement tracées », délicat travail de gravure qui arrête avec fermeté les contours, autre chose ce profond et brutal sillon, grossièrement exécuté, qui n'est qu'une manière expéditive et commode, pour une main malhabile, de faire ressortir les figures. Je verrais tout simplement dans cette technique des monuments gaulois une habitude locale, indigène, à l'usage d'un art de province médiocrement savant et expérimenté[4].

1 M. Loeschke est du même avis que nous (*Bonner Jahrbücher*, 1894, vol. 95, p. 262).

2 Reinach, *ouvr. cité*, p. 20.

3 Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art*, I, p. 822 et suiv.

4 Je ne connais qu'un seul exemple, en Italie, de ce procédé ; il se trouve sur quelques reliefs représentant des provinces de l'empire, qui décoraient le stylobate de la Basilique de Neptune construite par Agrippa, notamment sur un morceau conservé au palais Odescalchi (Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in*

Laissons donc à Pergame la part qui lui revient et ne l'en dépossédons pas au profit d'Alexandrie. Les traditions de la cité mysienne peuvent aussi bien s'être introduites en Gaule que les traditions de la capitale des Lagides. Marseille a été, dans cette région de l'empire, le foyer le plus actif de l'hellénisme, mais de tout l'hellénisme. Par la grande voie de la vallée du Rhône, l'influence gréco-asiatique a pénétré comme l'influence gréco-égyptienne. C'est de la première que relèvent les bas-reliefs de Saint-Rémy et d'Orange.

Ainsi, au début de la période impériale, soit à Rome, soit dans la « Province » romaine, nous nous heurtons à l'action de Pergame; nous la devinons même plus étendue que les monuments ne nous la laissent voir; car les nombreux sarcophages du IIe siècle, où elle s'étale si manifestement, supposent qu'elle s'exerçait antérieurement, et très forte, sur des œuvres importantes, avant de se faire sentir dans le domaine industriel. Comment, à sa naissance, dans un pays où l'originalité artistique ne fut jamais la qualité fondamentale, le bas-relief historique romain, ainsi entouré de monuments qui reflétaient la puissante influence de Pergame, n'aurait-il pas pris à l'art de cette école les éléments dont il avait besoin pour se constituer? Il lui a pris, nous n'hésitons pas à le dire, le réalisme historique, la science des masses, la représentation de la mêlée.

II

Mais il est composé d'autres éléments encore, et la perspective, les fonds pittoresques de paysage et d'architecture, sont une autre partie essentielle de sa définition. Ces caractères existaient déjà dans les bas-reliefs de l'Egypte ptolémaïque. Pour prouver que c'est bien Alexandrie qui les a transmis à Rome, il nous faut, comme nous l'avons fait pour Pergame, saisir sur le sol même de l'Italie et jusque dans la ville de César, au moment où se forme le bas-relief historique, cette influence alexandrine prépondérante.

Rom, III, n° 3623). Encore M. Helbig (*Guide*, 2me édition allemande, 1899, p. 373) pense-t-il que ces reliefs ne remontent pas jusqu'à Auguste, mais appartiennent à une restauration de la basilique qui daterait du IIe siècle de notre ère.

§ 1

Fort heureusement, de même que certains faits significatifs, le séjour en Italie de Cratès de Mallos et l'héritage d'Attale III nous avaient servi de points de repère pour jalonner le chemin qui a conduit jusque dans Rome la culture de Pergame, de même nous pouvons accompagner, étapes par étapes, la civilisation d'Alexandrie en route vers les pays d'Occident. Nous la voyons toucher Athènes, l'île de Délos à l'époque de sa grande prospérité commerciale, aborder sur les côtes italiennes de Campanie, à Pouzzoles, Cumes, Pompéi, puis remonter le littoral, débarquer à Ostie, à l'embouchure du Tibre, enfin pénétrer dans la capitale elle-même. C'est surtout la transformation des croyances religieuses, avec l'arrivée des cultes de Sérapis et d'Isis, et le progrès du luxe dans la décoration intérieure des maisons qu'il est aisé de suivre ainsi à la trace. Toutes les manifestations de l'esprit alexandrin ne marchent point du même pas. Quelques-unes, comme la littérature, brûlent les étapes et, d'emblée, négligeant les villes de province, s'installent dans la cité maîtresse[1].

Les Grecs établis à Rome purent faire connaître d'assez bonne heure aux Romains cette littérature hellénistique. Mais quelque influence qu'elle ait eue sur les premiers poètes latins[2], c'est surtout à l'époque des guerres en Orient et des rapports directs avec les pays d'Asie ou d'Afrique, qu'elle s'exerça véritablement. Rome, débarrassée de Carthage, prend part aux affaires d'Egypte, comme elle prend part à celles de Syrie, à celles de toutes les monarchies taillées dans l'empire d'Alexandre. Elle protège les Ptolémées, reçoit de leurs ambassades, reçoit même certains d'entre eux accourus pour mendier son appui. Ce qui est plus important, elle va chez eux; ses magistrats y séjournent, ses jeunes gens y voyagent. Elle constate que l'activité littéraire n'a plus son centre à Athènes, que le foyer le plus actif, c'est maintenant Alexandrie, qu'il y a là toute une poésie qu'elle a seulement encore entrevue, poésie brillante, délicate, spirituelle, raffinée comme la société elle-

1 Martial, 12, 21.

2 Lafaye, *l'Alexandrinisme et les premiers poètes latins* (*Revue internationale de l'enseignement*, 1893, II, p. 223 et suiv.).

même, aussi séduisante par ses défauts que par ses qualités ; et elle achève de se laisser séduire. Elle la recherche dès lors avec passion, ne se contente pas de la goûter chez ceux qui l'ont créée, mais demande à ses écrivains, s'ils veulent lui plaire, de la lui rendre sous forme d'élégantes et adroites imitations. Lucrèce, par sa pensée constamment grave et austère, son ardeur enflammée à convaincre les hommes de la vérité de sa doctrine, son admiration pour le vieil Ennius, est peut-être, de tous les poètes du temps de César et d'Auguste, le seul qui échappe entièrement à l'alexandrinisme. Mais les autres, même les plus grands, en ont subi l'empreinte, au moins par quelque endroit. Horace n'a été qu'effleuré, il est vrai ; son bon sens le préservait d'un genre où domine le précieux et l'artificiel ; encore en quelques occasions a-t-il sacrifié au goût du jour[1]. Virgile aussi n'a fait que traverser cette mode ; cependant il a été déjà plus long à s'en affranchir. Ses Bucoliques, qui contiennent certaines parties de réalité bien observées, nous montrent plus souvent encore des bergers trop distingués et galants pour être de vrais pâtres de la Sicile ou de l'Italie. Au lieu de parler « comme on parle au village », avec naïveté et rudesse, ils ont de surprenantes délicatesses d'expressions ; dans les pièces à allusions contemporaines, ils sont savants, lettrés, gens au courant des affaires ; quelquefois même ce sont des hommes politiques, et Cornélius Gallus, le banquier, le futur préfet d'Egypte, l'amant de la comédienne Lycoris, devient un pasteur qui, étendu sous une roche solitaire, charme son infortune en jouant du chalumeau. Personnages conventionnels, langage volontiers recherché et subtil, c'est de l'alexandrinisme. Virgile s'en dégagera dès les Géorgiques ; mais alors même qu'il aura pris possession de tout son génie, sa Didon, bien supérieure à la Médée d'Apollonios, bien autrement naturelle, passionnée et dramatique, prouve que, après être retourné à la grande tradition d'Homère, il continue à jeter un regard vers les écrivains des Ptolémées.

Si les meilleurs parmi les poètes latins, les « maîtres du chœur », ont été touchés par cette influence, qu'attendre de ceux qui, avec du talent ou encore parfois même du génie,

[1] S'il a peint la passion généralement emportée et violente, une fois au moins il l'a peinte simplement aimable, à l'usage des gens du monde. L'ode « Donec gratus eram tibi » (III, 9) a une grâce tout alexandrine.



occupent cependant, au-dessous de ces grands noms, une place plus ou moins éloignée du sommet sur la pente? Catulle n'ignore pas les modèles de l'âge classique; il connaît Alcée, Sapho, Anacréon, Homère aussi et Pindare, il les aime, il s'en inspire; mais il revient toujours de préférence à Philétas, à Callimaque, à Apollonios, à Euphorion. Properce est l'élève de Callimaque et de Philétas, il le déclare ouvertement et s'en fait gloire; c'est eux, au début d'un de ses recueils, dont il invoque la Muse riante et légère[1]. Ovide, sans les invoquer, leur doit peut-être davantage. Y a-t-il un seul de ses ouvrages, même de ceux écrits en exil au milieu de la douleur, où n'apparaisse ce qu'il est foncièrement, incurablement, un bel esprit alexandrin? Assurément ces trois écrivains ont chacun, surtout le premier, leur personnalité qui les empêche d'être simplement la doublure de quelque hôte du Musée. Mais, si les différences existent, plus grandes sont les analogies, et ce sont elles aujourd'hui que nous avons à retenir.

Descendons encore et arrivons jusqu'aux écrivains tout à fait secondaires; c'est là que l'alexandrinisme exerce pleinement ses ravages. Il y a, au temps de César, tout un groupe de poètes dont Catulle est le chef, qui ont fait partie comme lui de cette société des dernières années de la République, brillante et voluptueuse, amie des plaisirs et des lettres, des festins et des choses de l'esprit. Ils forment une nouvelle école et, pleins de mépris pour les autres, s'appellent les jeunes, νεώτεροι. Cicéron a beau protester au nom des anciens, déclarer ridicules ceux qui n'ont à la bouche que le nom et les vers d'Euphorion[2], il n'est pas écouté; il le sent bien et s'en afflige: l'école nouvelle, comme toutes les nouveautés, a la vogue. Ceux-là sont les purs alexandrins, car ils n'ont pas ce qui permettait souvent à Catulle, par moments encore à Properce, d'échapper à l'imitation servile: une nature forte et bien douée, capable en ses jours de passion de redevenir elle-même et de retrouver son originalité. Les Lævius, les Ticidas, les Helvius Cinna, sinon les Calvus, ne sont jamais eux-mêmes; ils sont toujours

[1] Properce, III, 1:

> Callimachi manes et Coi sacra Philetae,
> In vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.

[2] Il les appelle *cantores Euphorionis* (Tuscul., III, 19,45): *O poetam egregium* (il s'agit d'Ennius) *quanquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur!*

autrui, c'est-à-dire un Callimaque, un Simmias, un Euphorion. Ils prennent au premier ses sujets mythologiques, au second la complication raffinée de ses arrangements métriques, au troisième son obscurité laborieuse. Comme eux ils font de la poésie savante, incompréhensible à la foule, poésie de pédants et d'initiés, qui a besoin de commentateurs et rappelle tout ce qu'il y a eu de mauvais plus tard, en France, dans la tentative de la Pléiade.

§ 2

Pendant que l'influence alexandrine s'emparait de la littérature, elle pénétrait à Rome d'une autre manière, sous la forme des croyances religieuses. Les divinités égyptiennes, bien loin d'avoir été atteintes par la conquête macédonienne, lui avaient dû au contraire d'étendre leur action dans tout l'Orient devenu grec. L'habileté des Lagides fut de faire croire à leur peuple qu'elles étaient de tout point semblables aux divinités de la Grèce et d'unir dans une seule religion de caractère mixte les vainqueurs et les vaincus. L'ancienne Isis, le nouveau Sérapis, qui n'était qu'un Osiris hellénisé, se répandent au dehors, d'abord en Grèce même, au Pirée et à Athènes, à Orchomène et à Chéronée, dans les îles de Délos et de Céos[1]; bientôt, avec les progrès de l'hellénisme, ils s'établissent dans la Méditerranée occidentale et prennent pied sur le sol de l'Italie. C'est dans le demi-siècle qui suivit la seconde guerre punique, à peu près au moment où s'introduisait à Rome la Grande Mère de Pessinunte, que le culte égypto-grec fit son apparition dans les villes méridionales de la péninsule. Le temple primitif d'Isis à Pompéi, le Sérapéum de Pouzzoles doivent dater de cette époque[2]; la Campanie et l'Orient entretenaient ensemble depuis longtemps des relations fréquentes, et Pouzzoles servait de grand entrepôt au commerce avec l'Egypte. Il était naturel que la religion alexandrine fût

[1] Lafaye, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie hors de l'Egypte*, p. 33-38.

[2] Id., p. 40. — L'Isium dont on voit les ruines actuellement à Pompéi fut rebâti, après le tremblement de terre de l'an 63 de notre ère, sur l'emplacement du temple primitif; il est même resté inachevé; la catastrophe de l'an 79 est survenue avant qu'on ait pu y mettre la dernière main.

d'abord bien accueillie sur ces côtes toutes préparées à la recevoir. « Elle y arriva par mer, apportée par quelque prêtre, que des marchands avaient amené avec eux sur leur vaisseau[1]. » De Pouzzoles, d'Ostie également, autre grand port où affluaient tous les blés égyptiens nécessaires à la vie du peuple romain, elle ne pouvait manquer de se glisser dans la capitale elle-même. Ce ne fut pas sans résistance de la part de l'autorité, qui jugeait l'introduction de ces dieux dangereuse pour la sûreté de l'Etat. Mais l'opinion leur était favorable, et, vers le début de Ier siècle, à l'époque de Sylla, des adorateurs d'Isis, les *pastophores*, fondaient un collège dans l'intérieur de Rome[2].

Dès lors, à la faveur de l'anarchie qui précède l'Empire, commence une lutte curieuse entre les particuliers qui installent Isis et Sérapis chez eux, sur les places publiques, jusque dans le Capitole auprès de Jupiter, et les pouvoirs civils, qui essayent de s'opposer à ces empiètements, poursuivent le nouveau culte, usent de rigueur envers lui. L'Etat est le plus faible ; il ordonne de détruire les statues, de démolir les autels et les temples[3] ; rien n'y fait. Tantôt il ne trouve aucun ouvrier pour exécuter ses ordres, et le consul lui-même est obligé, pour donner l'exemple, de saisir une hache et de l'enfoncer dans la porte du sanctuaire[4]. Tantôt la foule s'exaspère jusqu'à en venir aux émeutes. La persécution, comme il arrive, ne sert qu'à rendre les dieux persécutés plus populaires. Ils ont pour eux les petites gens, la plèbe, les esclaves, les affranchis, la clientèle des grandes maisons, tous ceux que leur rang social met davantage en contact avec ces étrangers, débarqués pauvres dans la grande ville qui est le rendez-vous du monde entier[5], tous ceux qui ont besoin de profonde émotion religieuse et de dévotion ardente. Les femmes en particulier se font remarquer par leur zèle. Ces belles élégantes, à la conduite légère, qui applaudissent aux vers des élégiaques et donnent le ton à la société, sont passionnées pour la religion alexandrine. La

[1] Lafaye, *ibid.*, p. 41.
[2] Apulée, *Métamorphoses*, XI, p. 817.
[3] Tertullien, *Apolog.*, 6 ; *ad Nation.*, 1, 10 ; — Arnobe, 2, 73.
[4] Valère Maxime, I, 3, 3.
[5] On a retrouvé à Pompéi des tombeaux où avaient été enterrés, comme le montrent les inscriptions découvertes, des habitants originaires d'Alexandrie ; à l'aspect très humble de ces tombes on peut conclure que c'étaient de pauvres gens émigrés et venus chercher fortune en Italie (Minervini, *Bullettino archeologico napolitano*, novembre 1854 ; Lafaye, *ouvr. cité*, p. 156-157).

Délie de Tibulle[1], le Cynthie de Properce[2], la Corinne d'Ovide[3] se font initier, observent rigoureusement toutes les pratiques, rendent visite à Sérapis[4], ou vont s'asseoir dans les temples d'Isis. Comment, par des mesures répressives, arrêter un courant aussi fort? Les Triumvirs semblèrent confesser l'impuissance de l'autorité, quand, après la mort de César, ils décrétèrent eux-mêmes d'élever des sanctuaires à Isis et à Sérapis[5]. La bataille d'Actium aurait pu être terrible à ce culte, s'il avait été moins solidement implanté. Car c'étaient les dieux de l'Egypte qui avaient combattu avec l'Egyptienne Cléopâtre ; c'étaient eux qui avaient été vaincus avec la reine et son amant[6]. Auguste, retournant à l'ancienne politique républicaine, sévit contre eux; le restaurateur de la religion nationale ne pouvait leur permettre de venir chasser presque de Rome les dieux romains; il leur défendit de s'établir à l'intérieur du « pomœrium »[7]. Mais il leur reconnaissait par là le droit d'exister en dehors de cette enceinte; ce n'était donc pour eux qu'une demi-défaite. L'ardeur même avec laquelle ils étaient poursuivis prouve quelle importance on leur attribuait, et l'on n'avait pas tort. S'ils ne furent officiellement reconnus que sous Néron, dès César et Auguste ils étaient en possession d'une grande partie des âmes.

§ 3

C'était le peuple surtout qui se précipitait vers la religion nouvelle ; dans les hautes classes il n'y avait guère, avant l'Empire, que les femmes pour s'y laisser entraîner ; elles du moins, nous l'avons dit, et les plus élégantes, les plus aristocratiques, s'y jetaient avec ardeur. Quant aux hommes politiques, aux jeunes gens du grand monde, indifférents et sceptiques, ils restaient à l'abri de ces entraînements; mais leur scepticisme même les empêchait de trouver cette dévotion-là plus ridicule que les autres, et quand leur devoir de magistrats les obligeait,

[1] Tibulle, I, 3, 23 et suiv.
[2] Properce, II, 33, 1 et suiv.
[3] Ovide, *Amours*, II, 13, 17.
[4] Catulle, 10, 26.
[5] Dion, 47, 15.
[6] Virgile, *Enéide*, VIII, v. 698.
[7] Dion, 53, 2.

au nom de l'Etat, à se montrer sévères pour elle, plus d'un devait penser tout bas ce que, dans un traité de Cicéron, le grave Aurélius Cotta ne craignait pas d'exprimer tout haut entre amis : « Supposé que ceux-là soient vraiment des dieux, qui sont regardés et honorés comme tels parmi nous, pourquoi ne pas compter dans le nombre Sérapis et Isis[1] ? » Puis ces grands seigneurs étaient des gens riches, amis du luxe et de la magnificence. Alexandrie, qui n'avait pas grande prise sur eux par son culte, s'imposait à eux par ses élégances et ses raffinements, par ses beaux-arts comme par sa littérature. Ce fut sa force de s'adresser ainsi à toutes les classes de la nation, de donner aux uns et aux autres l'aliment et les satisfactions qui pouvaient le mieux convenir à chacun : le peuple entier de Rome fut conquis à son influence.

Ce luxe pénétra dans les habitations privées par le somptueux système de décoration des palais ptolémaïques. Nous connaissons ce système consistant à orner les parois de revêtements de métal, de marbre ou de matière précieuse, au centre desquels étaient incrustés des reliefs en l'une quelconque de ces matières[2]. A Pompéi, petite ville de province, les bourgeois visaient à l'économie ; ils se contentaient d'imiter par la peinture ce qui était incrustation réelle dans les maisons gréco-égyptiennes ; même les gens riches de ce modeste municipe ne pouvaient se passer les fantaisies coûteuses des grands seigneurs d'Alexandrie ; il devait en être ainsi à Pouzzoles, à Cumes, à Naples, dans toutes ces villes, ou grecques d'origine ou hellénisées, qui peuplaient les côtes de Campanie. Mais à Rome, où la richesse s'est développée d'une façon inouïe, les particuliers sont en état de rivaliser avec la magnificence hellénistique ; c'est là que nous retrouvons le système d'incrustation murale brillant de tout son éclat. Certaines chambres de maisons, qui appartiennent aux premiers temps de l'Empire et dont les restes ont été découverts au Palatin ou à l'Esquilin, sont, avec leurs parois divisées en compartiments de marbre, ce qui rappelle le mieux ces somptueux revêtements des demeures alexandrines[3]. Toutefois le goût des incrustations datait à Rome d'un peu plus loin. Sous la République, dès l'année 48

[1] Cicéron, *de Natura deorum*, 3, 19.
[2] Voir plus haut, p. 9.
[3] Schreiber, *Brunnenreliefs*, p. 11-13, et remarque 84, p. 34-35.

avant Jésus-Christ, le chevalier Mamurra, qui avait suivi César dans les Gaules comme *præfectus fabrum*[1], fut le premier à employer ce procédé[2]; il couvrit de plaques de marbre, sans doute rehaussées de reliefs, tous les murs de sa maison du Cælius. Cicéron, suivant cet exemple, encastrait des bas-reliefs dans sa villa de Tusculum[3]. Le théâtre de Pompée, le Panthéon d'Agrippa relevaient de cette même mode décorative. L'*Alexandrinum marmorandi genus*[4], les *Alexandrina marmora Numidicis crustis distincta*[5], dont nous parlent les écrivains impériaux, nous ramènent toujours aux revêtements et aux incrustations de la paroi. Au commencement du IVe siècle encore, au seuil de l'époque chrétienne, une basilique construite en 317 par Junius Bassus, en souvenir de la victoire remportée au pont Milvius par Constantin, atteste que ce système n'avait pas cessé d'être en faveur[6].

Les tableaux de marbre en relief, s'ils étaient les plus importants, n'étaient pas les seuls employés. De bonne heure aussi exista l'usage d'orner sa maison au moyen de mosaïques, de tapis réels ou simulés, de surfaces de verre; tous les modes de décoration alexandrine avaient pénétré à Rome à la fois. Les tapisseries égyptiennes[7], malgré la concurrence de Campanie et de Gaule[8], étaient les plus célèbres d'alors; mais comme elles se payaient fort cher[9], on se bornait souvent à les

[1] On appelait ainsi celui qui commandait les forgerons, armuriers, pontonniers, mineurs attachés à l'armée et faisant l'office de nos soldats du génie.

[2] Pline, *Hist. nat.*, 36, 48.

[3] Raoul-Rochette, *Peint. ant. inéd.*, p. 352; voir aussi p. 43 et p. 346-354.

[4] Lampride, *Alexand. Sévère*, 25.

[5] Sénèque, *Lettres*, 86, 6.

[6] Deux plaques qui sont conservées de cette basilique représentaient l'une l'enlèvement d'Hylas, l'autre un triomphe; c'étaient des incrustations de marbres et de verres de diverses couleurs. Au-dessous de ces sujets pendaient des tapisseries en mosaïque dont la bordure portait des personnages égyptiens disposés à la file (Lafaye, *ouvr. cité*, p. 210; *Bullettino di archeolog. cristiana*, 1871, p. 54 et suiv.

[7] Dans un poème d'inspiration tout alexandrine, l'*Epithalame de Thétis et de Pélée*, Catulle introduit, à l'imitation sans doute de son modèle, une tapisserie sur laquelle sont représentées les scènes les plus diverses de la fable. Il est reconnu de tous, à Rome, qu'Alexandrie rivalise, dans l'art de la tapisserie, avec l'ancienne Babylone.

[8] Plaute, *Pseudolus*, I, 2, 13.

[9] Nous connaissons certains prix, pour des tentures babyloniennes il est vrai. Métellus Scipion dépense 800.000 sesterces (168.000 francs) et plus tard Néron 4 millions de sesterces (840.000 francs) pour avoir de ces étoffes; cf. Pline, 8, 196. Les tentures alexandrines devaient être payées des prix de ce

imiter en mosaïque[1] ou en peinture. Sur certaines murailles de Pompéi, les tapis réels étaient complétés par des tapis peints. Quelquefois cependant les tapis étaient tout entiers des tapis réels; dans les maisons comme la *Casa del Fauno* ou la *Casa di Lucrezio*, des clous et des crochets, encore en place aux colonnes de l'entrée du jardin, soutenaient évidemment des tentures appliquées contre la paroi[2]. Quant aux mosaïstes alexandrins, ils ne devaient pas être rares à Rome; cet Héraclitos dont on a trouvé sur l'Aventin, dans la chambre d'un édifice antique, un pavement très soigné, avait certainement des imitateurs; or son œuvre, quand elle était intacte, comprenait autour d'un tableau central quatre autres tableaux plus étroits, qui, figurant « sur fond noir des paysages du Nil avec la faune de ce fleuve et séparés, aux quatre coins, les uns des autres par des *telamones* égyptisants », indiquaient assez la provenance de l'ensemble[3]. Les autres mosaïques découvertes à Pompéi dérivent de la même origine. L'admirable bataille d'Issos semble avoir été inspirée par un tableau de la peintresse Héléna, fille de Timon l'Egyptien. Les Thésée aux prises avec le Minotaure, les Phrixus et Hellé nous font revenir aux sujets mythologiques familiers à la ville des Ptolémées. Un lion enchaîné entre des Amours et des Satyres, une guirlande avec des masques, une tête de mort placée sur la table d'un triclinium, motifs bachiques, motifs précieux et mignards, motifs épicuriens, tout cela est exactement conforme à l'esprit alexandrin.

Le verre entrait déjà sous forme de petits cubes dans les œuvres de mosaïque; mais il était utilisé aussi comme décoration indépendante et servait, de même que le métal ou le marbre ou le stuc, de revêtement aux parois; il pouvait être travaillé en relief (c'étaient les *toreumata vitri*); plus souvent il était

genre. Dans le même passage de Pline, il est dit qu'Alexandrie était réputée pour avoir inventé l'art de tisser à plusieurs lisses les brocarts. Martial constate aussi 14, 150, qu'Alexandrie égale ou surpasse Babylone :

Haec tibi Memphitis tellus dat munera: victa est
Pectine Niliaco iam Babylonos acus.

Cf. enfin *Bullettino di archeologia cristiana*, 1871, p. 56 et 57.

[1] La bordure de la mosaïque de la bataille d'Issos reproduit des motifs de tapisseries.

[2] Overbeck-Mau, *Pompeji in seinen Gebäuden... dargestellt*, 1884, p. 352.

[3] Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 694.

orné de peintures. On faisait notamment sous l'Empire des tableaux sur verre noir ou obsidienne. Lorsqu'en 1873 on creusa les jardins de la célèbre Farnésine pour régulariser le cours du Tibre et l'endiguer entre des quais, on retrouva dans le sous-sol les restes d'une maison qui remontait au principat d'Auguste; certaines murailles portaient de légères esquisses monochromes, arbres, édifices, personnages, exécutés rapidement, d'un trait, sur un fond entièrement noir; ce fond était l'imitation par la peinture des tableaux sur obsidienne, et nous pouvons prendre là une idée assez exacte de l'effet qu'ils produisaient [1].

La peinture, à laquelle on demandait de donner l'illusion d'incrustations en mosaïque ou en verre et de créer ainsi des sortes de trompe-l'œil, devait, à plus forte raison, être employée pour elle-même et concourir dans son domaine propre, en ne voulant être qu'une peinture, à la décoration de la maison romaine. Puisque le principe consistait à encadrer dans la paroi divisée par compartiments une variété quelconque de tableaux, il était naturel que le tableau peint y eût sa place comme le tableau en relief, le tableau en mosaïque ou le tableau sur verre. Les fresques de Pompéi relèvent de ce procédé et nous montrent, par la profusion avec laquelle elles couvrent les murailles, combien le procédé fut en usage. Que d'ailleurs elles soient alexandrines, c'est ce qui est acquis depuis longtemps et ce que nous avons nous-même indiqué [2]. Mais cette peinture ne fut pas spéciale à la Campanie, et, dès le Ier siècle avant notre ère, Rome, le grand centre artistique, l'adopte avec le même empressement. Les fresques de l'Esquilin représentant des aventures d'Ulysse, celles de la maison de Livie au Palatin, celles de la Farnésine, du columbarium de la villa Panfili, du tombeau des Pancraces à la voie Latine, sont des exemples connus du genre [3]. Scènes de mythologie ou scènes

[1] *Monumenti inediti dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, tome XI, pl. 44. — Voir du reste Helbig-Toutain, II, n° 971, où la bibliographie est indiquée.

[2] Voir p. 296 et suiv.

[3] Il est bien entendu que je ne parle pas de toutes les peintures romaines de l'époque; ce n'est point mon affaire; je ne parle que de celles où se trahit l'influence alexandrine. Ainsi une peinture comme les Noces Aldobrandines doit être négligée; les modèles en sont grecs, peut-être de l'époque hellénistique, mais n'ont rien de proprement gréco-égyptien. Et de même, dans les peintures de la Farnésine, je laisse de côté les tableaux qui s'inspirent d'ori-



de paysage, Alexandrie fournit les unes et les autres, à Rome comme à Pompéi. C'est dans la ville des Aristarque et des commentateurs passionnés d'Homère que le peintre de l'Esquilin, chez qui se révèle un goût très vif des poèmes homériques, a dû prendre assurément ses modèles; c'est du pays de Théocrite et de l'idylle pastorale que vient en droite ligne le Polyphème de la maison de Livie s'avançant dans les flots à la poursuite de la fugitive Galatée; c'est la ville des parcs et des jardins rustiques, des parcs ornés de statues, des jardins d'une rusticité artificielle, qui a fait passer dans la peinture romaine ce goût du paysage élégant et joli, traité comme il l'est à la maison de Livie ou à la maison de la Farnésine.

Que voit-on en effet dans la décoration de ces différentes fresques? Au milieu de quelques arbres, des villas et des sanctuaires champêtres détachent leurs murailles et leur toiture, des portiques profilent leur colonnade, et au premier plan des bergers et des paysans conduisent leur troupeau ou vaquent à quelque occupation rustique. C'est dire que le paysage n'est pas sa fin à lui-même, qu'on veut le retrouver partout, mais toujours comme un cadre à des scènes de l'humanité. La nature n'est pas pour le citadin d'alors cette grande enchanteresse qui enivre par son charme solitaire, cette inspiratrice des poètes rêveurs, dont c'est la volupté suprême de se perdre et de s'abîmer en elle :

Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours.

Le Romain n'entend pas ce conseil; elle ne lui plaît que si l'homme y paraît, ou du moins quelque œuvre du génie humain, une statue, un motif d'architecture. Nous connaissons l'introducteur, à Rome, de ce genre de paysage qui devait faire sous l'Empire une si rapide fortune. Il s'appelait Ludius et appartient précisément à l'époque d'Auguste. C'est un représentant curieux de l'influence alexandrine[1]; il peint à côté de

ginaux helléniques remontant aux périodes classiques, des œuvres de style sévère ou de style libre du ve et du ive siècle; car il y a, à côté de motifs alexandrins, des imitations de motifs plus anciens; la décoration de la maison avait été faite avec un goût très éclectique. — Pour les peintures de la maison de Livie au Palatin, cf. G. Perrot, dans les *Mémoires d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire*, 1875, p. 74 et suiv., et *Monumenti dell' Instituto* XI. pl. 22 et 23.

[1] Pline, *Hist. nat.*, 35, 116.

bois et de collines des portiques, des villas, et ses paysages sont toujours des « vues animées ». Dessine-t-il un bord de mer ou de fleuve, il l'égaye par la présence de navires ou d'embarcations quelconques; s'agit-il d'un paysage de terre, il le peuple d'un monde de personnages et de personnages généralement campagnards, gens montés sur des ânes ou des chariots, occupés à la pêche, à la chasse, à la vendange. Qu'y a-t-il là que nous n'ayons rencontré à Alexandrie ? Toutes ces peintures portent la marque d'une civilisation raffinée qui était celle des Ptolémées, qui se trouve aussi être celle de César et d'Auguste, où l'on cherche à aimer la simplicité de la nature, sans pouvoir s'empêcher toutefois de façonner un peu cette nature à son image et d'y mêler des éléments conventionnels.

La maison de la Farnésine est intéressante à plus d'un titre; outre les peintures de paysage que nous venons de citer, elle contenait, finement exécutés à la voûte de deux de ses chambres, de charmants bas-reliefs en stuc qui doivent nous retenir un instant. Les fragments découverts en ont été transportés au musée des Thermes de Dioclétien. Des lignes d'oves et de rais de cœur en saillie déterminent sur le plafond une série de compartiments carrés ou rectangulaires, d'une forme variable, haute ou allongée, petite ou grande; et dans ces compartiments, qui servent de cadres aux tableaux, prennent place soit de gracieux motifs d'ornementation, des arabesques et des plantes, soit d'élégantes figures décoratives, des Amours, des griffons qui eux-mêmes se terminent souvent en arabesques, puis, portant des brûle-parfums ou tenant le vase et la patère aux libations, des Victoires ailées, tantôt représentées seules, tantôt affrontées de chaque côté d'un candélabre, toujours légères et dressées sur la pointe des pieds. De distance en distance, des compartiments plus vastes reçoivent des sujets figurés; ce sont des scènes de paysage à l'imitation des fresques qui ornaient les murailles de cette même demeure. « Quand on construisait la maison de la Farnésine, dit M. Collignon dans une délicate étude sur ce sujet, la mode du paysage décoratif était dans toute sa nouveauté; on comprend très bien que les modeleurs des stucs se soient conformés au goût du jour et aient rivalisé avec les peintres qui imaginaient de si curieuses fantaisies[1]. » Ornemanistes avant tout, ils ont

[1] *Revue de l'art ancien et moderne*, n° 7, 10 octobre 1897, p. 212.

pensé que ces peintures, bien faites pour plaire à la clientèle romaine éprise des sujets rustiques, et exécutées surtout comme œuvres décoratives, pouvaient servir de modèles à leurs propres compositions, qu'elles se prêtaient à être rendues et transposées dans une autre matière. Les décorateurs alexandrins n'avaient-ils pas donné des exemples de semblables transpositions, quand ils substituaient le relief de métal ou le tableau en marbre à la peinture murale, dont ils empruntaient les motifs, les procédés et le style? Eux-mêmes n'avaient-ils pas employé déjà, parmi toutes les matières qui servaient à l'incrustation de la paroi, le stuc, matière plus commune mais moins coûteuse aussi?

C'est bien en effet de l'art gréco-égyptien que relèvent les bas-reliefs de la Farnésine; il est à peine besoin de le dire, puisque ces bas-reliefs reproduisent des peintures de paysage imitées elles-mêmes d'Alexandrie. Nous y retrouvons tous les éléments du style pittoresque, ceux que nous avons signalés sur les fresques conservées et d'autres semblables: des constructions de tout genre et de toute forme, villas, pavillons ou tours, belvédères et terrasses, portiques et colonnes isolées, autels et sanctuaires, tout cela disséminé dans un paysage d'une élégance artificielle, avec quelques arbres pour abriter les bâtiments, palmiers à la tige élancée, figuiers au tronc noueux, pins parasols; puis des guirlandes qui courent d'un portique à l'autre ou sont jetées sur une statue, un rocher; des euripes, ruisseaux d'eau vive que traversent des ponts d'une seule arche; des hermès au visage bienveillant; des personnages qui se promènent, causent, rêvent, se livrent à d'agréables passe-temps. Scènes de genre, scènes de sacrifice, surtout scènes bachiques, voilà les motifs ordinaires. — Nous songeons tout naturellement encore aux petits panneaux de marbre sculpté, aux « bas-reliefs de cabinet » incrustés dans les appartements intérieurs des riches palais alexandrins et adoptés à cette même époque par l'aristocratie romaine comme décoration de ses élégantes villas. Mêmes sujets de tableaux et aussi même exécution des reliefs, légère et précise, sûre et minutieuse, dont le charme est fait en grande partie de cette netteté même et de cette délicatesse du trait. La maison de la Farnésine nous apporte donc des preuves nombreuses et certaines de l'influence alexandrine sur la période qui nous occupe, et elle confirme de la façon la plus heureuse pour Rome ce que nous savions déjà pour les villes de province campa-

niennes, le plaisir que tous éprouvent, bourgeois et grands seigneurs, à retrouver chez eux, dans leur intérieur, le luxe et les élégances de vie qui les avaient tant frappés dans la civilisation ptolémaïque.

§ 4

Mais, à mesure que de nouvelles découvertes nous permettent de mieux démêler les goûts des contemporains d'Auguste, nous devenons plus exigeants et nous voulons savoir davantage; notre curiosité est excitée, plus elle se satisfait. Nous voyons bien quelle était la décoration murale des maisons romaines; pouvons-nous connaître maintenant les objets mobiliers qui se trouvaient à l'intérieur des pièces ? Je ne parle pas des ustensiles de ménage en bronze, dont les fouilles de Pompéi ont mis au jour une si riche collection ; je parle du mobilier de luxe. Or, parmi ces objets, les vases d'argent occupaient une place importante. Plus haut je signalais la formation, dans les derniers temps de la République et sous l'influence croissante de l'hellénisme, de ce public spécial qu'on appelle les amateurs ou les collectionneurs. Leur goût, nous l'avons vu, était très éclectique ; ils aimaient toute sorte d'œuvres d'art et des œuvres de toutes les époques. C'est peut-être cependant l'argenterie qu'ils recherchaient avec une prédilection particulière. César, Pompée, Antoine étaient passionnés pour elle. Verrès avait de vastes ateliers où il réparait et restaurait les œuvres des maitres; vêtu d'une tunique de couleur sombre et d'un manteau grec, il surveillait ses ouvriers, mettant lui-même la main à l'ouvrage, adaptant un ornement, qu'il avait enlevé à une coupe, sur une autre patère fabriquée devant lui[1]. Un fait qui se passa lors de son procès est surtout caractéristique. Il était déjà accusé ; la cause devait se plaider au plus tard dans trois jours ; il avait donc un très grand intérêt à se tenir tranquille et surtout à ne point trahir cet amour immodéré de l'argenterie qui était justement un des griefs allégués contre lui. Sisenna faisant une exposition d'objets d'art, il ne peut se retenir, il court la visiter, et non seulement il y va, mais il examine chaque pièce en connaisseur et longuement; il ne

[1] Cicéron, *Verr.*, II, 4, 24 [54].

réfléchit pas qu'il achève de se perdre en augmentant les soupçons ; tout le monde, dit Cicéron, admirait sa sottise ou sa démence[1]. Cette passion finit par lui coûter la vie. Comme Antoine désirait posséder quelques-uns de ses vases et se les était vus refusés, le triumvir n'hésita pas à le mettre sur les listes de proscriptions ; Verrès aima mieux périr que d'abandonner ses trésors.

Ainsi, avant Trimalchion, plus d'un Romain pouvait dire comme le richissime affranchi : « Pour l'argenterie je ferais des folies[2]. » Presque tous en faisaient. Sans aller jusqu'à payer une coupe ou un vase de leur tête, ils les payaient d'une bonne somme de leur bourse. Les objets atteignaient des prix insensés. L. Licinius Crassus, l'orateur, acheta 100.000 sesterces (25.000 francs de notre monnaie) deux skyphos ciselés de la main du célèbre Mentor, et il n'osa jamais s'en servir, de crainte de les endommager[3]. Chrysogonus, l'affranchi de Sylla, dépensa pour un réchaud d'argent autant que pour un fonds de terre[4]. Sous l'Empire ce fut bien pis encore, ou du moins l'engouement devint plus général. Mentor, Mys, Acragas, Boethos, voilà les noms que ne cessent d'avoir à la bouche les nombreux collectionneurs. Aussi les écrivains satiriques, les Pétrone, les Martial ou les Juvénal ne se font-ils pas faute de railler cette mode qui tombe dans le ridicule. Trimalchion ne se contente pas de montrer à ses convives sa vaisselle d'or et d'argent et d'en tirer une juste fierté ; il énumère, avec un luxe de détails fatigant, toutes les scènes mythologiques dont ses coupes sont ornées. Charinus, lui, a cherché à faire une collection complète, où chaque variété d'orfèvrerie fût représentée par un échantillon[5]. Euctus veut surtout des pièces rares, ayant une histoire et des titres d'ancienne noblesse qu'il puisse citer à ses invités : telle coupe a figuré sur la table de Laomédon, telle autre a servi à Didon quand elle recevait le héros de Phrygie ; tel cratère a appartenu au Centaure Rhœtus ou au vieux Nestor, dont le pouce a usé une figure de colombe[6]. Il est le digne pendant de Nonius Vindex, un autre

[1] *Verr.*, II, 4, 15 [33].
[2] Pétrone, *Satyricon*, 52.
[3] Pline, *Hist. nat.*, 33, 147.
[4] Cicéron, *pro Roscio Amer.*, 46.
[5] Martial, 4, 39.
[6] Id., 8, 6.

amateur, qui, rappelant les aventures par lesquelles avait passé, avant de venir entre ses mains, un petit Hercule de Lysippe, se plaisait à dire qu'Alexandre, Hannibal, Sylla l'avaient successivement possédé[1]. Tous les collectionneurs se ressemblent, et leurs prétentions sont les mêmes. En attachant à ce qu'ils possèdent quelque souvenir merveilleux, ils pensent en augmenter la valeur, et ils fabriquent à chacune de leurs œuvres toute une généalogie, qu'ils finissent peut-être par croire eux-mêmes authentique. Les marchands favorisent cette manie; ils tiennent boutique aux Septa, le lieu de rendez-vous des amateurs[2]; là sont les trois principaux orfèvres, Furnius, Clodius et Gratius[3], dont les magasins contiennent de vieilles pièces et dont les ateliers en fabriquent: le faux antique à côté du vrai. On n'invente plus guère, Pline le constate avec amertume[4]; on ne crée plus ni formes nouvelles ni sujets nouveaux; on se borne à répéter les œuvres antérieures. Tel Zénodore, l'auteur de la statue colossale de Néron, qui copie deux coupes ciselées par Calamis et fait une imitation si exacte qu'à peine peut-on apercevoir quelque différence avec l'original[5]. Ce que l'on estime donc par-dessus tout, c'est la vieille argenterie, les coupes déjà usées par le frottement des mains[6] et dont l'antiquité est attestée par cette usure même. Pline encore le déclare en propres termes[7]: pour qu'un vase ait du prix de son temps, il faut ne plus pouvoir distinguer les personnages des ciselures. C'est dire que la mode s'en mêle; on apprécie une pièce non pas tant pour sa valeur réelle que parce qu'elle date de loin.

Cet amour de l'argenterie a pu s'exagérer sous l'Empire, mais, dès la fin de la République, il existait chez certains collectionneurs et il existait aussi ardent, quoique moins répandu. Qu'étaient ces vases de Pompée, de César, des Triumvirs? On peut s'en faire une idée par la « vieille argenterie » de l'époque suivante. Parmi les coupes de Pompéi, la vaisselle d'Hildesheim, de Bernay et de Bosco Reale figurent

[1] Stace, *Silves*, 4, 6.
[2] Martial, 9, 59.
[3] Pline, 33, 139.
[4] Id., 33, 157.
[5] Id., 34, 47.
[6] *Argentum vetus, attrita pocula.*
[7] Pline, 33, 157.

de ces pièces usées dont parle Pline et qui sont, par suite, nécessairement antérieures à l'époque où vivait le dernier possesseur des trésors. Comme celui-ci appartenait au Iᵉʳ siècle de notre ère[1], les pièces qu'il a rassemblées remontent en partie à la fin de la République tout au moins. Nous avons eu déjà l'occasion de nous expliquer sur ces différents trésors d'argenterie : la plupart des vases dont ils se composent, proviennent de l'Egypte alexandrine ; ce sont ou des copies d'originaux alexandrins, ou des originaux alexandrins eux-mêmes. Le goût dont ils témoignent, le choix des sujets de reliefs, la qualité de l'exécution, tout nous ramène vers la cité des Ptolémées. Voilà donc encore une preuve de la souveraineté qu'exerce à Rome, au début de l'Empire, l'influence gréco-égyptienne. Les œuvres des ciseleurs du IVᵉ et du Vᵉ siècle, d'un Mentor ou d'un Calamis, sont passionnément aimées ; mais une faveur presque égale s'attache aux œuvres hellénistiques et, parmi elles, à ce que Martial appelle les *tepidi toreumata Nili*[2]. Les ateliers d'Alexandrie étaient alors le centre de fabrication le plus renommé. Aussi, quand ce curieux personnage que nous avons déjà rencontré, Avianius Evander, à la fois restaurateur de statues, marchand d'antiquités, courtier en œuvres d'art, sculpteur et toreuticien, veut s'approvisionner de nouveaux modèles, son ancien répertoire s'épuisant, c'est vers l'Egypte qu'il se tourne, et il s'embarque pour Alexandrie[3].

Si, continuant à passer en revue les arts mineurs et les industries de luxe, nous examinons les œuvres de glyptique de cette première période impériale pour les comparer aux produits analogues de l'époque ptolémaïque, comment ne pas croire que les belles pierres gravées, si fines d'exécution, qui représentent Ptolémée II et Arsinoé ou Ptolémée VI et Cléopâtre, aient exercé une action directe sur les camées romains où figurent, hommes et femmes, presque tous les membres de la famille des Jules et des Claudes? Les graveurs du temps de César et d'Auguste sont tous des Grecs; originaires ou non d'Alexandrie, ils ne peuvent manquer d'avoir subi l'ascendant

[1] Nous en sommes sûrs pour l'amateur de Pompéi et celui de Bosco Reale ; nous le conjecturons sans peine pour ceux de Bernay et d'Hildesheim.

[2] Martial, XI, 11, 1.

[3] Porphyrion, *ad Horat.*, Sat. 1, 3, 90 ; Urlichs, *Griechische Statuen im republikan. Rom*, p. 23.

d'un art où les procédés étaient portés à une telle perfection. — Les fameux vases taillés dans un seul bloc de pierre fine, d'agate généralement, les vases myrrhins, sont aussi dans la dépendance des modèles alexandrins. C'est Pompée, nous dit Pline[1], qui le premier les révéla aux Romains, lorsque, après la défaite de Mithridate et la prise du trésor de Talaura, il fit défiler dans la pompe de son triomphe le butin du roi de Pont et l'exposa ensuite comme offrande dans le temple de Jupiter Capitolin[2]. Le public « fut sous le charme de ces couleurs si variées, se dessinant sur le contour des vases en veines successives, de ces nuances passant par transitions insensibles du pourpre au blanc et du blanc au jaune-feu, de ces reflets semblables à ceux de l'arc-en-ciel[3] ». Sous l'Empire, la vogue de ces objets ne fit que croître. C'est un bassin en myrrhin que Pétrone avait acheté 300 talents (1.650.000 francs)[4]; c'est lui qu'il brisa, avant de mourir, pour l'empêcher de tomber entre les mains de Néron. Pline ajoute que ces vases venaient d'Orient, du royaume des Parthes et surtout de la Carmanie; il veut parler sans doute de la matière première ; quant à tailler et à polir les pierres, ces peuples barbares n'en étaient guère capables. Mais la cour des Lagides, en quête de toutes les variétés du luxe, n'avait pas négligé de se livrer à l'exécution d'un travail aussi difficile et raffiné; des vases myrrhins étaient promenés dans la célèbre pompe Dionysiaque de Ptolémée Philadelphe.

Les musées ont conservé quelques exemplaires de ces coupes d'agate; or les deux plus belles sans contredit, la coupe dite des Ptolémées et la tasse Farnèse, trahissent l'une et l'autre dans leur décoration l'art alexandrin. « Tables sacrées, hermès priapiques, rhytons, masques, voiles, guirlandes, torches, boucs et panthères; sur les deux faces, tableau champêtre encadré de vieux chênes et de pommiers au tronc noueux et au feuillage touffu[5] », tels sont les motifs de la première, merveilleux canthare « aux nuances diaprées et translucides » ; nous y retrouvons tout cet attirail des scènes dionysiaques, chères à l'Egypte ptolémaïque, où le culte de Bacchus était joyeusement célébré,

[1] Pline, 37, 18.
[2] Appien, *Guerre de Mithridate*, 116.
[3] Pline, 37, 21-22.
[4] Pline, 37, 20 (*trulla myrrhina*).
[5] Babelon, *la Gravure en pierres fines*, p. 138.

et ce goût du pittoresque rustique si développé dans les bas-reliefs d'appartement. L'autre coupe, la tasse Farnèse, est ornée à l'intérieur d'un sujet d'une interprétation malaisée, mais certainement égyptien; un sphinx, sur lequel est appuyée une femme, dénonce son origine; des épis de blé, une corne d'abondance tenue par un dieu barbu qui semble bien être le Nil, rappellent les attributs que nous présentait la grande phiale d'argent du trésor de Bosco Reale. Les vases myrrhins de Mithridate, dont le succès fut si grand au triomphe de Pompée, devaient être aussi pour la plupart des vases hellénistico-égyptiens. Mithridate était un barbare hellénisé, passionné pour les œuvres grecques, collectionneur de pierres gravées[1], amateur de coupes d'onyx, au point que deux mille d'entre elles, serties dans des montures d'or, furent recueillies par les Romains à la prise de Talaura. Mais intailles et camées, vases d'agate sculptés et ciselés, nous venons de constater que les joyaux de toute sorte en pierres fines étaient comme une spécialité des ateliers alexandrins, habiles à se jouer de toutes les difficultés et capables de produire des pièces de maîtrise.

Voilà donc par la glyptique aussi bien que par la toreutique l'alexandrinisme s'imposant à Rome dans le dernier siècle de notre ère. Quand la vogue des objets en pierres fines eut suscité des contrefaçons et qu'on se fut mis avec la pâte de verre à imiter des camées, des coupes et des vases, à fabriquer, comme l'on disait, des *toreumata vitri*, qui simulaient, à s'y méprendre, l'irisation et les différentes couches de l'agate, ce fut naturellement à la ville des Lagides qu'on alla en demander encore la décoration : témoin le vase de Portland du British Museum et le vase de la Vendange du Musée de Naples, les chefs-d'œuvres du genre. Le mariage de Thétis et de Pélée, qui se déroule sur l'un, nous remet aussitôt en mémoire le gracieux poème de Catulle où tant de traits sont dans le goût de la cour des Ptolémées ; les Amours bachiques, ciselés sur l'autre au milieu de ceps de vigne qu'ils dépouillent de leurs grappes, nous font songer aux gentillesses de l'Anthologie et aux mièvreries des peintures de Pompéi.

[1] Pline, 37, 11. La collection de Mithridate est la plus ancienne dactyliothèque dont nous parlent les auteurs.

Même influence enfin à relever dans la céramique pour qui voudrait continuer cette recherche. Depuis la fin du IIe siècle avant Jésus-Christ les vases d'argile ornés de figures ou d'ornements en saillie sont fort recherchés des Romains. Le centre de fabrication le plus célèbre est la ville d'Arretium en Toscane (Arezzo); d'où le nom de *vasa arretina* sous lequel ils sont généralement connus[1]. Cette poterie à reliefs (*terra sigillata*, comme on dit encore[2]), faite d'une belle argile rouge et recouverte d'un vernis brillant, est aisément reconnaissable; ses meilleurs produits, qui datent du temps de César et d'Auguste, sortaient des ateliers de M. Perennius, auquel succéda l'affranchi Tigranes. Quels sont les motifs dont elle est décorée? Sans doute un certain nombre d'entre eux, génies ailés couronnant un autel ou un candélabre, jeunes filles animées d'un léger mouvement de danse, Victoires sacrifiant un taureau, rappellent les bas-reliefs de l'école néo-attique. Mais, à côté, voici les sujets dionysiaques, les masques bachiques, les Amours et les guirlandes, les piliers ou colonnes surmontés de petites divinités, les arbres ombrageant ces statuettes, le paysage rocheux, tous les motifs alexandrins, tout le décor pittoresque des « reliefs de luxe et de cabinet ». En peut-il être autrement? Les vases arétins ne font qu'imiter en argile les vases d'argent qui constituent, à cette époque, la vaisselle de luxe. Cette poterie à glaçure rouge, vaisselle d'usage courant, prend ses modèles dans la toreutique, dont elle cherche à reproduire de très près les belles pièces partout admirées. Or nous savons d'où viennent la plupart des chefs-d'œuvre de la toreutique ancienne, et que c'est d'Alexandrie.

§ 5

Pour la sculpture proprement dite, il y aurait à insister davantage : l'influence alexandrine a pu agir plus directement par la plastique que par les autres branches de l'art sur les bas-

[1] Martial, 14, 98.

[2] Hans Dragendorff, *Terra sigillata*, dans le volume 96 des *Bonner Jahrbücher*. — Voir aussi du même auteur *Die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst*, dans les *Bonner Jahrbücher* de 1898, volume 103.

reliefs de marbre à sujets historiques ; mais ici notre tâche est simplifiée. M. Collignon s'est déjà posé la question dans son grand ouvrage sur la Sculpture grecque [1], et nous y renvoyons le lecteur. Nous-même, le prenant pour guide, bornons-nous à indiquer brièvement les résultats acquis.

On discute encore sur l'usage auquel pouvaient servir les tables Iliaques, ces plaques de marbre où, d'après les poèmes du cycle homérique, on représentait en relief, en les accompagnant de légendes explicatives, les principales scènes relatives à la guerre de Troie [2]. Etaient-ce des objets d'instruction scolaire, des sortes de manuels illustrés où les enfants, sous une forme résumée mais vivante et parlante à leurs yeux, apprenaient à connaître les grandes épopées primitives d'Homère et des autres poètes cycliques? Dans ce cas, elles auraient été soit placées entre les mains des élèves, soit accrochées aux parois des salles d'école, de même que nous avons aujourd'hui des cartes murales dans nos classes. On oppose à cette hypothèse la difficulté de donner aux écoliers des tables en marbre comme ouvrages de lecture, puis l'inutilité de ce luxe dans un temps où le parchemin et le papyrus étaient connus, enfin la petitesse des inscriptions et des reliefs qui à distance devenaient les unes illisibles, les autres indistincts. Etaient-ce alors simplement des objets d'ornement, destinés aux fervents d'Homère, lettrés et érudits, pour décorer leur bibliothèque ou leur cabinet de travail? Cette opinion est assez vraisemblable. Quoi qu'il en soit, voici ce qu'on peut tenir pour certain. Toutes les tables Iliaques dont nous connaissons la provenance ayant été trouvées en Italie et même dans les environs de Rome, ces monuments ne sont pas antérieurs à l'époque romaine; nous les daterons assez bien du dernier siècle de notre ère. Ils sont l'œuvre d'artistes grecs; quatre d'entre eux sont signés par un nommé Théodoros. Leur médiocre exécution en fait des produits de l'art industriel. Enfin ils ont été travaillés d'après des modèles qui doivent être cherchés dans la période des successeurs d'Alexandre. Précisons encore. Œuvres hellénistiques, ces modèles sont plus particulièrement des œuvres alexandrines. Si la capitale des

[1] Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 683 et suiv.

[2] Cf. *Dictionnaire* de Daremberg et Saglio, article de E. Michon, *Iliacae tabulae.*

Ptolémées a donné naissance à l'essaim des Amours ailés, porteurs de carquois et de flèches, si elle est à l'origine de la littérature galante et précieuse, c'est d'elle aussi qu'est parti ce mouvement de littérature érudite qui s'attache à l'étude des textes anciens et surtout d'Homère, cette ardeur à lire et à commenter l'Iliade et l'Odyssée, nouveau legs, après tant d'autres, que recueillent les Romains.

De la sculpture industrielle passons à la grande sculpture; nous y saisissons cette même action de l'Egypte. Malgré l'absence des noms d'artistes et des œuvres signées, qui seuls permettraient de la démêler exactement, certains monuments portent leur signature en eux-mêmes. Ainsi la statue du Tibre est une imitation évidente, quoique inférieure, de la statue alexandrine du Nil, une œuvre exécutée pour lui faire pendant et placée comme elle dans un temple d'Isis[1], à l'époque où les cultes égyptiens, vers la fin de la République, commençaient à s'installer dans Rome. Ainsi encore, une curieuse statue du Capitole représente une jeune femme à la physionomie sensuelle et légèrement rêveuse, qui se prépare au bain et a déjà noué autour de ses cheveux un large bandeau[2]. Le vase élancé, où sont posés les vêtements, est décoré d'un serpent ou uræus. L'uræus, symbole d'Isis, le bain et la lustration, partie essentielle des cérémonies isiaques, semblent indiquer que la jeune baigneuse pratique le culte de la déesse égyptienne. Au début de l'Empire, presque toutes les femmes, celles du grand monde et du monde galant, le célébraient avec un zèle plein de ferveur. Rappelons-nous la Délie de Tibulle et la Corinne d'Ovide; ces élégantes maîtresses des poètes étaient en même temps les plus scrupuleuses dévotes d'Isis.

Il y a plus. M. Collignon croit fort justement, parmi les artistes en renom de l'époque de César, en trouver au moins un, qui est résolument engagé dans la voie de l'imitation alexandrine, Arcésilas, le contemporain et l'émule de Pasitélès[3]. Toutes ses œuvres sont marquées au coin de l'alexandrinisme. Exécute-t-il pour César la statue de *Venus genetrix*, qui doit être placée dans le temple voué par le dictateur la veille de la bataille de Pharsale, il a bien soin d'asseoir sur l'épaule de la

[1] Temple situé dans la région du Cirque Flaminius.
[2] Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 566; Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 684.
[3] Collignon, *ibid.*, p. 686-688.

déesse protectrice un Amour ailé qui arrive en droite ligne de la cour des Ptolémées[1]. Se fait-il animalier, il met autour d'une lionne de marbre de petits Cupidons pourvus d'ailes, dont les uns, dit Pline[2], la tiennent enchaînée, tandis que les autres la font boire dans une corne ou la foulent de leurs pieds chaussés de brodequins. Que vous semble de ce groupe? Se peut-il rien de plus mièvre et de plus gracieusement raffiné, de plus alexandrin aussi? Les ébats, les familiarités de ces êtres minuscules avec des bêtes sauvages et féroces, c'est sur les murailles de Pompéi que nous les retrouvons, comme sur les vases du trésor de Bosco Reale. Enfin Arcésilas avait représenté des Centaures portant des Nymphes sur leur dos, et là encore il révélait son penchant pour les sujets simplement agréables et jolis, pour les thèmes mythologiques de galanterie amoureuse qui s'épanouissaient à profusion chez ses maîtres hellénistiques. Et ses statues étaient estimées, recherchées. Varron en fait grand éloge et acquiert sa *Lionne aux Amours;* Asinius Pollion possède ses *Centaures;* les autres personnages importants d'alors s'éprennent des mêmes œuvres. Arcésilas, d'ailleurs, n'est pas un isolé; nous ne connaissons plus que lui aujourd'hui, mais il faut placer à ses côtés « tout un groupe d'artistes, sculpteurs, ciseleurs, modeleurs en terre ou en stuc, qui travaillent à populariser dans la Rome de César les gracieuses et spirituelles créations de l'alexandrinisme[3] ».

Telle est la force de ce courant venu d'Egypte, qu'il s'infiltre jusque dans les productions des autres écoles. Nous avons déjà parlé des sculpteurs, qui, à cette époque, représentent comme une renaissance des traditions classiques et sont appelés les Néo-Attiques. Quand, au lieu de copier bonnement les modèles des grands siècles, ils cherchent à les rajeunir et en font des adaptations, nous les voyons tourner vers l'invention mignarde et ingénieuse. Ainsi la Vénus de Médicis est dérivée de l'Aphrodite de Praxitèle, mais elle a reçu de l'imitateur gréco-romain un nouvel attribut, un petit Amour jouant à califourchon sur un dauphin[4]. De même, dans l'art industriel, les

[1] Du moins la restitution de cet Amour est l'hypothèse la plus vraisemblable.
[2] Pline, 36, 41.
[3] Collignon, *ouvr. cité*, II, p. 688.
[4] Id., II, p. 640. — Je ne parle pas ici de l'audacieux dévoilement de la déesse. Le sentiment dans lequel est conçue la statue est tout autre que chez

cortèges bachiques de certains vases néo-attiques, du cratère Borghèse par exemple, rappellent des scènes toutes semblables sculptées sur les bas-reliefs d'appartement ou sur les trésors d'orfèvrerie, qui sont les uns et les autres des œuvres alexandrines. Les écoles d'Asie-Mineure enfin sont pénétrées par cette influence. Archélaos de Priène, dans son bas-relief de l'Apothéose d'Homère, subit l'impulsion qui entraîne vers l'Iliade et l'Odyssée les hôtes érudits du Musée, et il traite en partie sa composition avec les procédés de style mis à la mode par les sculpteurs des bas-reliefs pittoresques[1]. Et plus tard, au IIe siècle de l'Empire, dans la petite ville d'Aphrodisias en Carie, deux sculpteurs, praticiens plutôt qu'artistes, Aristéas et Pappias continueront à entretenir la vogue des sujets alexandrins[2]; leurs deux Centaures, qui portent chacun en croupe un Amour, cavalier tyrannique pour le plus âgé des deux compagnons, cavalier charmant et joyeux pour le plus jeune, seront certainement copiés d'après des originaux hellénistiques et exprimeront une de ces « antithèses subtiles[3] » qu'affectionnent les poètes de l'Anthologie.

§ 6

On le voit donc, de vingt côtés différents, c'est toujours à l'influence alexandrine que nous sommes ramené, et à cette influence circonscrite autour d'une époque déterminée, l'époque de César et d'Auguste. Elle circule, s'insinue partout. L'atmosphère en est, pour ainsi dire, saturée, et non pas seulement dans les municipes campaniens comme Herculanum ou Pompéi, mais à Rome même, dans la capitale qui donne le ton et dont les goûts s'imposent à la province[4]. Or, à ce moment, le peuple-roi, arrivé à l'apogée de son histoire et justement enorgueilli de sa puissance, veut se donner un art destiné à immortaliser la gloire de ses empereurs, qui est la sienne. Le

Praxitèle; mais cette différence de conception peut remonter jusqu'à une époque assez voisine du type primitif.

[1] Collignon, II, p. 674-676.

[2] Helbig-Toutain, I, nos 512-513.

[3] Id., I, p. 376.

[4] Alexandrie, dit Athénée (IV, p. 184 b), a été la grande institutrice des Grecs et des Barbares. Entendons par Barbares, ici, les Romains.

bas-relief alors créé pourra-t-il se soustraire au contact de cet air subtil où il baigne de toutes parts? N'en restera-t-il pas au contraire profondément imprégné? Et cela d'autant plus qu'il est constitué d'un seul coup, tout d'une pièce. Car (j'y ai déjà insisté et j'y insiste encore comme sur un point capital) il ne s'agit point ici d'une lente formation, où tout germe et mûrit à loisir sur le sol national. Dans cette brusque apparition d'un genre qui n'a pas eu d'enfance, qui n'existait pas hier et qui demain est adulte, il a bien fallu se servir des éléments qu'on avait autour de soi, c'est-à-dire des éléments étrangers. Nous distinguons dans le bas-relief historique romain deux caractères constitutifs, l'emploi de la perspective avec des arrière-plans d'architecture et de paysage et la recherche du réalisme pittoresque, et nous sommes assuré qu'il ne les a point trouvés en lui ni tirés de son fonds, parce qu'il lui a manqué le temps, les préparations et les tâtonnements nécessaires. D'autre part, ces mêmes caractères, nous les connaissons pour les avoir vus déjà dans l'art alexandrin, et, à l'heure précise où se montre le bas-relief historique, nous constatons que dans Rome l'art alexandrin, mieux encore la culture alexandrine, règne souverainement, est acceptée sans contestation ou plutôt poursuivie avec ardeur. N'hésitons pas plus longtemps et ne cherchons pas plus loin; c'est d'Alexandrie que sont venus à la sculpture d'histoire la perspective, les fonds de paysage et d'architecture, le réalisme pittoresque.

Nous avions raisonné de même sorte pour ce qui concernait l'influence de Pergame. Réunissons Pergame et Alexandrie; nous avons tout le bas-relief romain. C'était la conclusion, et formulée presque dans les mêmes termes, par laquelle nous terminions le chapitre précédent; nous y revenons, en toute sécurité cette fois, après avoir levé les objections possibles. Les opinions sont des pièces de monnaie dont il faut éprouver le métal et vérifier le titre avant de les livrer à la circulation; la nôtre a subi l'épreuve, elle peut maintenant avoir cours.

III

Si l'art hellénistique a été le seul à exercer une pareille influence, c'est que seul, à l'époque romaine, il est demeuré vivant. Encore, parmi les écoles hellénistiques, celles d'Asie-Mineure, au début de l'Empire, sont-elles désormais impuissantes à créer quelque chose de nouveau. Pergame maintient son action ancienne, mais pour des raisons spéciales que nous avons dites. Quant aux autres groupes de sculpteurs, Néo-Attiques, disciples de Pasitélès, ce sont des imitateurs sans invention ni originalité ; ils se bornent à reproduire les modèles des grands maîtres d'autrefois, s'en tiennent aux conceptions et aux formules d'un Lysippe, d'un Praxitèle, d'un Polyclète, ou bien font revivre le style des œuvres archaïques ; et sans doute ils apportent à leur tâche beaucoup d'habileté de main et de virtuosité de facture ; mais archaïsants ou non, ils restent toujours des copistes et des pasticheurs, et le pastiche ne peut mener bien loin ; il est frappé de stérilité.

Ainsi c'est bien par Pergame et Alexandrie que la sève est surtout venue à l'arbre nouveau. Cela ne veut pas dire que dans le détail on ne relève la trace de quelque autre influence. On oublierait quel a été l'éclectisme des contemporains de César, si l'on n'accordait une place, petite à la vérité, mais une place tout de même, sur les bas-reliefs romains, aux souvenirs de la tradition classique. Le public de l'époque aime assez les belles œuvres du passé pour en rechercher partout des imitations. Si les artistes qui travaillent à une renaissance attique sont en faveur, c'est encore moins à cause de leurs productions que des originaux célèbres qu'ils rappellent et popularisent. Il était naturel que l'imitation remontât jusqu'aux modèles eux-mêmes et qu'il passât quelque chose de ceux-ci dans le genre qui se créait. Les Victoires ailées qui décorent les cuirasses des statues impériales et tiennent un thymiatérion, dressent un trophée ou sont groupées de chaque côté d'un candélabre, dérivent des gracieuses figures sculptées sur la balustrade du temple d'Athéna-Nikê[1]. La Victoire écrivant sur un bouclier,

[1] Rappelons, du reste, que le motif des Victoires de la balustrade avait été déjà adopté par l'art hellénistique, comme le prouvent les stucs de la Farnésine, dont j'ai parlé plus haut.

qui, dans les bas-reliefs de la colonne Trajane, sépare l'une de l'autre les deux parties du récit des campagnes daciques et met entre elles comme un moment de repos, est une transcription de la Victoire de Brescia, œuvre du IVe siècle ou des premières années du temps des Diadoques, c'est-à-dire d'un temps où persistaient encore bien des types et des formes de l'art classique. Et de même, parmi les représentations de batailles des colonnes triomphales, certains motifs sont empruntés aux groupes de combattants des anciennes frises helléniques, notamment les scènes où des guerriers soutiennent et emportent un compagnon blessé, où deux adversaires luttent avec acharnement sur le corps d'un soldat étendu à terre. Enfin les bas-reliefs du grand autel de la Paix élevé en l'honneur d'Auguste reflètent, quoi qu'on en ait dit [1], non plus dans tel motif particulier, mais dans l'arrangement général et la disposition du cortège, l'influence du Parthénon et de la frise des Panathénées. Cette procession solennelle, divisée en deux files parallèles qui se déroulent sur les parois latérales du monument et débouchent de droite et de gauche pour se réunir au centre de la face principale, c'est Phidias qui en avait trouvé l'ordonnance à la fois simple et harmonieuse; le sculpteur de l'Ara Pacis n'a eu que le mérite de bien choisir son modèle.

C'est donc une formation complexe que celle du bas-relief d'histoire et où sont combinés beaucoup d'éléments divers. Mais aucun de ces éléments, on s'en est rendu compte, n'a l'Italie pour point de départ; ils proviennent du dehors. Que diront donc les défenseurs de l'originalité romaine? Qu'au moins, si le style des bas-reliefs ne peut être revendiqué pour Rome, la forme des monuments sur lesquels ils s'appliquent lui appartient en propre, a été trouvée par elle, dévéloppée par elle, est une forme nationale. Examinons l'opinion et voyons les arguments apportés. L'arc de triomphe, déclare-t-on [2], est né des berceaux de feuillage et des autres décorations improvisées du même genre, que l'habitude de tous les peuples est d'élever sur le passage d'un général vainqueur à sa rentrée dans la ville. Simples au début, ces déco-

[1] Wickhoff, *Wiener Genesis*, Introd., p. 20.

[2] Caristie, *Monum. ant. d'Orange*, 1 et 2; Saglio, *Dictionn. des Antiq.*, art. *Arcus*; J. Martha, *Arch. étrusq. et rom.*, p. 174.

rations devinrent peu à peu plus riches, jusqu'à prendre la forme que nous connaissons par les arcs conservés. Ceux-ci, au moment de la fête, étaient d'abord construits en bois recouvert de toile, parés de trophées et de tableaux ; plus tard, pour éterniser le souvenir de la cérémonie d'un jour, on transformait en une matière durable, comme la pierre, la construction provisoire. — Toute cette déduction est ingénieusement inventée ; mais elle a le malheur de n'être qu'une conjecture, que rien ne justifie. Aucun texte ne l'autorise. Nous savons qu'à Rome on ornait les bâtiments le long desquels défilait le cortège[1] ; nous savons aussi que, depuis le triomphe de Papirius Cursor sur les Sammites (308 av. J.-C.), les édiles avaient la charge de veiller à la décoration du Forum[2] ; mais de guirlandes et de banderoles en forme de voûtes dressées par-dessus les rues, il n'est nulle part fait mention, et les historiens comme Plutarque et Josèphe, qui à l'occasion des triomphes de Paul Emile ou de Titus nous renseignent sur toutes les particularités de la cérémonie, ne parlent en aucun endroit de ces arcs improvisés et de ces constructions de circonstance.

Dira-t-on alors que les Romains ont tiré l'arc de triomphe, monument honorifique, de leurs nombreux monuments d'utilité publique, comme les portes de ville, les ponts jetés sur une route ou un fleuve ? Qu'ils aient connu la voûte de très bonne heure et l'aient beaucoup employée à la suite de l'Etrurie, nul ne l'ignore. Mais ils l'ont employée uniquement dans l'architecture pratique ; pour l'architecture de luxe ils ont eu recours, sous la République, à la construction usitée dans les périodes classiques de la Grèce, c'est-à-dire à la construction avec plate-bande. Or l'arc de triomphe est la combinaison des deux systèmes ; il consiste essentiellement dans une voûte ou baie en plein cintre, autour de laquelle des piliers sur les côtés, une architrave et une corniche à la partie supérieure dessinent comme un cadre. C'est une partie détachée de la construction en arcades ; une arcade isolée formant un édifice indépendant, voilà l'arc triomphal ; il suppose donc l'existence préalable de cette façon de construire. A Rome, les arcades apparaissent seulement pour la première fois en l'année 78 avant notre ère, lorsque le consul Q. Lutatius Catulus fit élever le *Tabularium*

[1] Semper, *der Stil*, 1, p. 290 et suiv.
[2] Tite-Live, 9, 40.

ou salle des archives de l'Etat. Quant à la basilique Julia, les restes d'arcades qui s'y voient n'appartiennent peut-être pas au plan de Jules César ; on sait qu'elle fut remaniée, restaurée, rebâtie plusieurs fois sous l'Empire. En tout cas, l'édifice primitif ne remonte pas plus haut que l'année 54. Or c'est aux environs de l'an 50 que nous avons rapporté l'érection de l'arc de Saint-Rémy en Provence ! Ainsi, alors que depuis très peu d'années les architectes, à Rome même, connaissent la construction en arcades et n'ont pu encore se familiariser avec elle, brusquement, sans préparation antérieure, dans une ville de province, se montre un genre d'édifice tout nouveau pour les pays latins, l'arc de triomphe ; et il se montre, non point rudimentaire encore ou simple, comme sont les choses qui commencent, mais développé déjà, presque complet et d'une richesse de décoration telle que le plus ancien monument de la série en est aussi un des meilleurs exemplaires ! Que conclure, sinon que les pays latins l'ont pris à l'étranger, et quel peut être ce peuple étranger, sinon la Grèce, la grande institutrice des Romains ? On objectera que les *fornices* du temps de la République, élevés par Stertinius, Scipion ou les Fabius, ont pu contribuer à préparer les arcs de triomphe, et que c'est là une des étapes cherchées dans la formation du genre ? Mais ce qu'étaient ces *fornices* en eux-mêmes, nous ne le savons pas ; et, si on entre dans la voie des suppositions, il est bien difficile d'admettre qu'ils aient joué le rôle qu'on leur prête. Il y a entre les *fornices* et les *arcus* une différence de noms dont il faut tenir compte et qui doit correspondre à une différence de nature. De plus un passage de Pline demeure sans réplique, et tous les raisonnements viendront se briser contre l'affirmation très nette de l'auteur : « Les arcs, dit-il, sont d'invention récente (quod et arcus significant *novicio invento*[1]). » A l'époque où il écrivait, cette nouvelle forme d'édifice n'était donc pas depuis longtemps en usage ; par suite, au début de l'Empire, c'est-à-dire au moment où fut élevé l'arc de Saint-Rémy, il ne devait point y avoir sur le sol italien quelque construction de même sorte qui pût lui servir de modèle.

Nous voilà forcé à nous tourner de nouveau vers les pays grecs pour y chercher l'origine des arcs de triomphe. La Grèce était-elle capable de les créer, j'entends la Grèce hellénistique ? Les conquêtes d'Alexandre, avons-nous dit, en mettant l'art

[1] Pline, *Hist. Nat.*, 34, 27.

hellénique plus directement en contact avec l'art oriental, avaient profondément modifié l'architecture. La voûte, délaissée ou presque depuis l'époque mycénienne, était revenue en faveur et le Sérapéum d'Alexandrie l'avait reprise à la Chaldée et à l'Assyrie. Alors les formes classiques des monuments grecs furent, à leur tour, souvent abandonnées ou mélangées de formes nouvelles. On unit l'architrave à la voûte et on donna naissance à la construction en arcades, indispensable pour conduire à l'arc de triomphe. Nous avons eu l'occasion de constater le changement survenu dans la décoration intérieure des temples, des maisons ou des palais hellénistiques et dans les matériaux employés pour les bâtir. Il était naturel, au milieu du grand renouvellement politique et social de l'ancien monde, que la forme elle-même des constructions fût renouvelée. Comment elle put passer à Rome, on se l'explique aisément par les étroites et nombreuses relations de la République avec l'Orient, l'engouement qu'excita la culture des Diadoques, l'arrivée en Italie d'artistes grecs de toute sorte. Les architectes qui élevèrent les premiers arcs de triomphe romains, ou étaient Grecs et apportaient les traditions de leur pays, ou étaient indigènes et connaissaient les formes de l'architecture hellénistique. Mais celle-ci ne s'était pas bornée à créer le système des arcades; elle avait été plus loin. Dans les villes alexandrines, à l'intersection de deux grandes rues se coupant à angle droit, elle avait souvent dressé des *tetrapyla*, ou arcs à quatre portes, et, à l'extrémité de ces mêmes artères principales, des portes à deux façades : ces monuments sont les véritables précurseurs des arcs de triomphe romains[1].

Les arcs de triomphe proprement dits n'existèrent pas dans les nations hellénistiques: aucune ruine n'en a subsisté et aucun texte ne les mentionne. Mais les éléments en avaient été trouvés chez elles, et le principe de l'arcade isolée, devenant une construction indépendante, y avait même été appliqué. Il restait à donner à l'arcade isolée une nouvelle destination, à l'adapter à une fin spéciale, la célébration d'un exploit militaire et la glorification d'un empereur victorieux, à en faire un monument honorifique : ce fut l'œuvre propre des Romains. C'est en ce sens seulement que l'arc de triomphe leur appartient. Ils ont eu le mérite de l'appropriation,

[1] Paul Graef, dans les *Denkmäler* de Baumeister, art. *Triumphbögen*, p. 1872.

mérite que nous ne voulons pas diminuer ; mais l'invention du monument lui-même doit leur être retirée. Et voilà pourquoi, du jour au lendemain en quelque sorte, ce monument a pu apparaître sur le sol latin : il était déjà constitué au dehors. Rome, sous l'influence impériale ayant conçu l'idée de glorifier le maître, n'a eu, pour réaliser son idée, qu'à recourir aux formes qui existaient autour d'elle, dans le pays où elle puisait toutes ses inspirations artistiques. Voilà pourquoi, aussi, ce n'est que vers la seconde moitié du Ier siècle avant notre ère que l'arc de triomphe apparaît ; car c'est en 47 seulement que César, après Pharsale, faisait son expédition d'Orient, mettait le pied en Egypte, visitait Alexandrie, consultait sur place, lui et ses officiers, les monuments hellénistiques. Il y a des concordances de faits qui sont démonstratives ; celle-là est du nombre ; elle a presque la valeur d'une preuve.

Mais si l'arc de triomphe ne saurait être attribué vraiment aux Romains, en est-il de même de la colonne triomphale, l'autre grande sorte de monuments qui a servi de support aux sculptures de bas-reliefs historiques ? Ou faut-il croire que l'invention en pouvait venir aux artistes de l'Empire laissés à eux-mêmes et livrés à leurs propres forces ? Admettons-nous, par exemple, que ce soient les plantes ornementales enlaçant un pilier qui aient donné l'idée de reliefs en spirale [1] ? Ou que les toiles peintes, enroulées pendant longtemps comme décoration autour des édifices de bois provisoires qu'on dressait pour les fêtes du triomphe [2], aient été remplacées un jour par les sculptures d'un monument de pierre qui gardait ainsi le souvenir de la décoration primitive ? La première explication n'est pas suffisante, et la seconde s'appuie de nouveau sur ces constructions improvisées dont l'existence n'est nullement certaine. N'oublions pas que la première colonne à frise sculptée, celle qui fut le modèle de toutes les autres, la colonne Trajane, est l'œuvre d'un savant, d'un architecte grec, Apollodore de Damas [3], tout pénétré par son origine même et son éducation des formes d'art helléniques, tout disposé à les combiner entre elles pour les faire servir à de nouvelles exigences et les accommoder à un nouveau but poursuivi. N'oublions

[1] Sittl, *Handbuch*, etc., dans la collection d'Ivan von Müller, p. 734.
[2] Semper, *ouvr. cité*, I, p. 290, 295.
[3] Dion, 69, 4.

pas non plus que la colonne Trajane n'était pas seulement un monument commémoratif des campagnes contre les Daces; c'était aussi un piédestal qui supportait la statue de l'empereur, colossal piédestal d'une statue également colossale; enfin c'était un tombeau: le soubassement formait une chambre sépulcrale où étaient déposées dans une urne les cendres de Trajan[1]. L'édifice comprenait donc trois éléments; or chacun de ces éléments a son prototype dans l'art de la Grèce.

A Athènes, avant comme après les guerres Médiques, les statues étaient placées sur des piliers élancés ou des colonnes; on a retrouvé un certain nombre de ces bases dans les fouilles faites à l'Acropole en 1886; c'est sur des supports élevés qu'il faut replacer les célèbres Athénas ou prêtresses d'Athéna mises au jour lors de l'exploration du plateau[2]; c'est sur des colonnes aussi que se dressent, à côté de la déesse, les petites Nikés des amphores panathénaïques. En outre. dès les temps les plus anciens de la Grèce, les colonnes servaient à marquer l'emplacement des tombeaux, surtout de ceux des princes ou des chefs; ainsi était le tombeau d'Ilos au dire d'Homère[3], celui d'Orphée au dire de Pausanias[4]. Dans les temps historiques, nous voyons des chambres sépulcrales supportées et plus souvent dominées par un haut édifice de pierre; tels les monuments lyciens, tombeaux composés d'un pilier quadrangulaire ou sarcophages dont la cuve est surmontée d'un énorme couvercle[5]; tel le mausolée d'Halicarnasse avec son édifice ionique et sa gigantesque pyramide au-dessus du soubassement; tel le mausolée des Jules à Saint-Rémy, formé lui aussi d'un triple étage de constructions. Et ces monuments, pour la plupart, étaient ornés de reliefs rappelant les exploits du défunt. L'idée pouvait donc aisément venir de représenter, à la partie supérieure du tombeau de Trajan qui se prolongeait en colonne, les victoires de cet empereur. Apollodore devait y être conduit d'autant plus naturellement que des colonnes déjà avaient reçu une décoration de figures sculptées. Pline parle des *columnæ cælatæ* de l'Artemision d'Ephèse[6]. Le célèbre

[1] Eutrope, VIII, 5, 2.
[2] Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 349, 350.
[3] *Iliade*, XI, 371 372.
[4] Pausanias, IX, 30, 7.
[5] Benndorf, *Reisen in Lykien und Karien*, ch. IX.
[6] Pline, 36, 95. — Quelques tambours en ont été retrouvés par M. Wood au

temple, rebâti à l'époque d'Alexandre après l'incendie d'Hérostrate, reproduisait en cela une ancienne disposition ornementale adoptée au VI[e] siècle pour le temple primitif. Ajoutez qu'à la suite de la victoire de Platée les Grecs avaient consacré à l'Apollon Delphique une colonne torse, qui supportait un trépied d'or de 8 mètres de haut et autour de laquelle étaient écrits en spirale les noms des villes ayant pris part au combat[1]; ce monument, souvenir d'un des événements les plus glorieux de l'histoire hellénique, dédié dans le temple le plus sacré de l'Hellade, devait avoir une renommée considérable. Enfin la petite frise de l'autel de Pergame donnait un premier exemple de ce que nous avons appelé le style narratif.

Tous ces monuments, tous ces faits suffisent à expliquer la constitution de la colonne Trajane. Sans doute la vue de piliers enlacés d'ornements végétaux a pu fortifier le dessein une fois projeté, peut-être même éveiller l'idée première de la spire. Mais, pour traduire et réaliser cette idée, il fallait des exemples plus directs, du genre de ceux que j'ai cités. Soyons sûrs que l'architecte impérial les connaissait, artiste érudit qu'il était, nourri des productions antérieures. Non pas que sa part personnelle dans l'œuvre totale soit insignifiante; il a fait une combinaison ingénieuse d'éléments divers, et il en a tiré un édifice qui, sous la forme qu'il lui a donnée, n'existait pas en Grèce. Par là sa colonne est plus originale que l'arc de triomphe, dont la destination seule était différente et nouvelle; cependant elle non plus n'est pas entièrement originale; les parties s'en retrouvent çà et là, mais s'en retrouvent toutes, dans les pays helléniques, et l'invention n'en est pas, comme on serait d'abord tenté de le faire, à mettre au seul compte de Rome.

cours de ses fouilles, il y a une trentaine d'années; ils reposaient sur des bases ornées elles-mêmes de sculptures (Collignon, *ibid.*, II, p. 387-388).

[1] Petersen et Domaszewski, *Marcussäule*, p. 96.

CONCLUSION

Nous voyons maintenant avec clarté ce qu'il faut penser d'une opinion comme la suivante, exprimée sur la sculpture d'histoire par M. Wickhoff dans son *Introduction* à la *Wiener Genesis:* « Nous sommes en Italie en présence d'un art qui non seulement a un autre domaine de représentations que l'art hellénique, mais en diffère jusque dans son fonds et sa constitution intime[1]. » Toute notre étude est une réponse à cette assertion. Non, il n'est pas vrai que les représentations du bas-relief romain soient d'un domaine tout autre; l'art de Pergame a connu les représentations de batailles historiques. Surtout il n'est pas vrai que le bas-relief romain, dans sa constitution, diffère entièrement du bas-relief grec, s'il ne s'est constitué au contraire qu'avec des éléments empruntés tous à l'art hellénistique. — Est-ce à dire pourtant que les Romains ont été sans mérite et même sans originalité, que leur art est une reproduction, simplement grossière et dégénérée, des formes et des procédés de la Grèce, un art de stériles imitateurs et de serviles copistes? Là serait l'exagération inverse. Ils ont emprunté, et beaucoup; nous n'avons pas, je pense, dissimulé les emprunts; mais ils les ont associés et combinés d'une manière nouvelle. Ils ont fait une synthèse ou, pour employer une expression latine (sans y attacher d'ailleurs le sens défavorable qu'on lui donnait à Rome)[2], ils ont fait une *contamination ;* cette synthèse, cette contamination est leur œuvre. Elle a bien sa valeur. Le réalisme historique et le réalisme pittoresque[3] existaient dans l'art grec,

[1] Wickhoff, *Wiener Genesis*, Introd., p. 58, 63.

[2] Les patriciens appelaient ainsi primitivement un mariage contracté avec une plébéienne, pour indiquer que le sang de la noblesse en perdait sa pureté et se corrompait.

[3] J'emploie ces deux expressions pour abréger et comme des termes commodes. On a pu voir, au cours de ce travail, tout ce qu'il faut entendre par elles.

mais séparés, l'un à Pergame, l'autre à Alexandrie. De même il y avait bien en Grèce des colonnes sculptées et des arcs, mais avec une autre destination. Puis nulle part tout cela n'existait réuni, confondu, pour concourir à un même but, servir une même fin, former les parties d'un même ensemble. Avec l'aide des Grecs, les Romains ont produit une œuvre qui n'existait pas chez les Grecs : ils ont *créé* quelque chose.

L'histoire de la littérature vient ici éclairer l'histoire de l'art et confirmer les conclusions auxquelles nous avons abouti. S'il est un genre qui soit bien romain[1], que les Romains et parmi eux les gens de goût et les critiques les plus en vue, Horace[2] et Quintilien[3], déclarent leur appartenir et leur appartenir tout entier, qui porte d'ailleurs un nom exclusivement romain, sans analogue dans la langue grecque, qui enfin, une fois constitué, ne se sert plus que de l'hexamètre, le vers romain par excellence, c'est la satire. Or de quoi est-elle composée chez les poètes, comme Lucilius et Horace, qui en représentent la forme définitive ? De deux éléments bien distincts, de dissertations morales et d'attaques personnelles. Sans doute ces deux éléments ne sont pas mélangés de la même façon et, pour ainsi dire, à même dose, chez l'un et l'autre écrivain. Lucilius se porte davantage vers la violence agressive ; il flagelle sans pitié tous les individus qui le méritent, grands seigneurs ou hommes du peuple[4] ; il cite les noms, enlève les masques et découvre les visages. Horace penche plus vers la peinture générale et abstraite des travers et des vices de l'humanité ; chez l'un ce sont les personnalités, chez l'autre c'est la philosophie morale qui prédomine. Mais au fond, si la proportion des éléments a varié, le mélange existe toujours, et les deux poètes, plus ou moins, procèdent comme faisait le père d'Horace vis-à-vis de son fils pour lui inculquer les préceptes de bonne conduite. « Prends garde,

[1] Puisqu'il s'agit de *contamination*, il semble que je devrais parler de la comédie *palliata*, à laquelle ce mot fut d'abord appliqué. Térence a *contaminé*, prenant deux pièces de Ménandre ou de Philémon pour les réunir en une seule, et on le lui a vivement reproché de son temps Mais cette *contamination* est plutôt une juxtaposition de scènes prises de deux côtés qu'une fusion véritable (voir l'Andrienne). De plus il n'a aucune prétention à faire une œuvre romaine. Tout au contraire, il se déclare Grec, uniquement Grec, fidèle copiste des Grecs.

[2] Horace, *Sat.*, I, 10, 66.

[3] Quintilien, X, 93 : « Satura quidem tota nostra est. »

[4] Horace, *Sat.*, II, 1, 69 : « Primores populi arripuit populumque tributim. »

disait-il, de ressembler à Scétanius. Vois Trébonius pris sur le fait, les belles choses qu'on en raconte... Vois le fils d'Albius et Barrus, comme ils vivent misérablement, sans ressources. Grande leçon pour qui serait tenté de manger son patrimoine[1]. » Lucilius et Horace prennent ainsi comme point de départ l'exemple des personnages vivants pour en tirer une conclusion morale et un enseignement pratique. Par là ils satisfaisaient tous les goûts de leur public, son goût de la raillerie et des sarcasmes, son goût des sentences et de la prédication morale. Mais les sentences, les railleries, les Grecs ne connaissaient-ils donc rien de tout cela? Ils les connaissaient si bien qu'ils possédaient les unes enfermées dans la poésie gnomique, les autres enfermées dans la poésie iambique et comique, et Horace avoue lui-même que, pour la verve railleuse et mordante, Lucilius se rattache entièrement aux poètes de l'ancienne comédie attique: *Hinc omnis pendet Lucilius*[2]. Seulement poésie gnomique, poésie iambique ou comique, c'étaient deux compartiments de la littérature bien distincts, séparés par des cloisons, sans communication l'un avec l'autre. Les poètes latins suppriment la cloison, fondent les deux genres, combinent, « contaminent, » et en voilà un troisième créé. Les éléments ne sont pas originaux ; le tout est original. Les Grecs ont eu l'esprit satirique: quel peuple ne l'a pas eu à des degrés divers? Ils ont eu même des satires; ils n'ont pas eu « la satire » en tant que genre littéraire. Quintilien a raison: *Satura tota nostra est.*

Veut-on prendre un autre exemple et, après avoir considéré un genre tout entier, considérer maintenant dans un genre une œuvre particulière? Quel poème a été plus populaire à Rome et plus national que l'Enéide? Au lendemain de la mort de Virgile, il est lu, étudié, appris dans les écoles; il devient un livre classique d'instruction. Et bientôt les écoles romaines se répandent partout; à la suite des légions elles s'installent chez les peuples soumis et les *romanisent*. Agricola en fonde, aussitôt qu'il a conquis la Bretagne, et le pays ne tarde pas à s'éprendre de rhétorique. « Thulé elle-même, s'écrie Juvénal, songe à payer un professeur public d'éloquence[3]. » C'est l'éducation qui, pour une bonne part, a fait accepter à l'Occi-

[1] Horace, *Sat.*, I, 10, 108.
[2] Horace, *Sat.*, I, 4, 6.
[3] Juvénal, 15, 112.

dent la domination romaine avec une prodigieuse rapidité. Or si dans les écoles l'enseignement tout entier tourne autour de Virgile, on mesure de quelle importance a été le poète et quels furent les résultats obtenus grâce à lui. Par toutes les idées dont il a été le véhicule, il a contribué au rapprochement et à la fusion des différentes parties qui constituaient l'empire romain, cet incroyable mélange de peuples; dans une certaine mesure il a créé l'unité nationale. Mais quel poème est plus complexe ou « composite » que le sien? Quel autre est davantage le résultat de la « contamination »? Union des deux genres d'épopée alors en faveur, de l'épopée historique chère aux vieux poètes Nævius et Ennius, continuée au temps même de Virgile[1], et de l'épopée mythologique mise à la mode par Cinna, Calvus, Catulle, disciples de Callimaque et d'Apollonios; union des fables grecques et des légendes latines; union de la poésie homérique et de la poésie alexandrine; union même des deux variétés de la poésie homérique, des récits d'aventures de l'Odyssée avec les récits de combats de l'Iliade : que n'entre-t-il pas encore dans la contexture savante et la trame subtile de l'Enéide? Virgile a puisé partout, et à pleines mains, dans les traditions orales et dans les écrits de la littérature antérieure. Homère en particulier remplit son imagination et son souvenir, et l'imitation s'en retrouve à chaque pas. Si l'expression de « profiteur » qu'on a donné aux maîtres des époques classiques convient à l'un d'entre eux, c'est à lui certainement. Pourtant l'œuvre porte bien la marque de l'ouvrier. Son art merveilleux a été d'associer tous ces éléments hétérogènes, de fondre ces disparates dans l'harmonie d'une seule teinte, de ramener ces emprunts à l'unité d'un même dessein. Ce dessein, c'est la glorification de Rome. Du passé lointain où la ville n'existe pas encore partent à chaque instant des lueurs qui éclairent le présent. A tous les tournants du récit s'ouvrent des perspectives jusque sur l'histoire contemporaine, et dans ces avenues habilement ménagées, tandis qu'Homère, les Tragiques, les Alexandrins, tous les poètes grecs bordent l'entrée, c'est Rome qui se dresse au fond, Rome et Auguste inséparablement liés l'un à l'autre. L'empereur personnifie à ce moment

[1] Avec des poèmes comme celui d'Hostius, par exemple, sur la *Guerre d'Istrie* ou ceux de Furius Bibaculus sur la *Guerre des Gaules* et de P. Terentius Varron d'Atax sur la *Guerre des Séquanes*.



la grandeur de la Ville Eternelle. Ce sont là les vrais héros du poème, ceux qui lui donnent sa couleur nationale.

Et enfin, si pénétrant dans le détail, nous passons de l'ensemble d'une œuvre littéraire à l'étude d'un épisode et d'un personnage particuliers, mêmes observations se présentent. Une des figures les plus attachantes et les plus vivantes de toute l'antiquité latine est, sans contredit, celle de Didon. Là encore quelle diversité de nuances et quelle complexité de nature! Elle a été inspirée au poète par la Médée d'Apollonios et l'Ariane de Catulle. Des deux héroïnes alexandrines elle a gardé par instants la grâce aimable et touchante. C'est ainsi que, après la première explosion causée par la surprise de la cruelle trahison, une fois ses nerfs détendus et les larmes succédant à la colère, elle se fait douce et suppliante pour adresser de tendres reproches à l'ingrat[1]. Plus tard, alors même que le départ de la flotte est irrévocable, elle veut espérer contre tout espoir; elle « tente de nouveau les prières, abaisse encore sa fierté devant son amour[2] », songe à demander à celui qu'elle aime de la prendre sur ses vaisseaux, résignée qu'elle est à souffrir humblement les ordres des Troyens[3]. C'est presque l'Ariane de Catulle ne souhaitant qu'une chose, pouvoir suivre Thésée comme simple servante[4]. Didon joue même son rôle dans un tableau tout alexandrin. Trompée par le déguisement de l'Amour qui a revêtu les traits d'Ascagne, elle prend l'enfant sur ses genoux, le caresse contre sa poitrine[5], attache sur lui ses yeux et son âme et, buvant la passion qu'il lui verse, s'enivre du subtil poison[6]. Le groupe a du charme assurément; mais le motif est joli plutôt que grand, et, malgré ses efforts pour être grave, le poète, s'il ne tombe pas dans la mièvrerie spirituelle de son modèle Apollonios[7], n'a pas pu éviter entièrement cette grâce un peu maniérée que la présence du petit Cupidon communique à toutes les scènes où il paraît.

[1] *Énéide*, IV, 328 :

Si quis mihi parvulus aula
Luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
Non equidem omnino capta ac deserta viderer!

[2] *Énéide*, IV, 414-415.
[3] *Ibid.*, IV, 527.
[4] Catulle, LXIV, 161.
[5] *Énéide*, I, 717-718.
[6] *Ibid.*, I, 749.
[7] Voir la scène chez Apollonios (III, 6-167). L'Amour y est un gamin espiègle, jouant aux osselets, et rappelant les Eros des fresques de Pompéi.

Cette façon d'expliquer la naissance de l'amour dans l'âme de la reine n'est qu'ingénieuse. A côté, Virgile donne une autre explication qui est la vraie. Didon a été séduite par le courage qu'Enée a déployé au milieu de ses rudes épreuves; c'est un héros, un héros malheureux, mais que la destinée ne peut abattre. Comme Desdémone s'éprendra du Maure de Venise en lui entendant raconter ses exploits, elle aussi s'enchante des merveilleuses aventures du Troyen et est éblouie par le prestige de sa vaillance. Quand l'amour est entré de la sorte dans son cœur, elle s'y abandonne tout entière. Alors la passion parle toute pure en elle. Et quelle passion! Aussi ardente, aussi brûlante qu'on la vit jamais. Ce n'est plus l'amour de tout à l'heure, celui des Alexandrins, délicat, charmant, galant même et raffiné, toujours de bon ton et de bonne compagnie. C'est l'amour emporté, furieux, l'amour qui égare la tête et les sens, s'empare de tout l'être, fait battre le sang par tout le corps, l'amour qui donne la fièvre, l'amour-maladie, « Vénus tout entière à sa proie attachée ». Telle est Didon, dévorée par sa flamme jusque dans la moelle de ses os[1], courant à travers la ville comme une biche blessée, le trait enfoncé dans ses flancs[2], éperdue, folle de douleur. Cette fois Virgile a pris son modèle non chez Apollonios, mais chez Euripide; c'est la Médée et la Phèdre du poète attique, le plus passionné des Tragiques grecs, qu'il avait sous les yeux quand il peignait l'amante d'Enée en délire.

Enfin pouvait-il, en composant le caractère de son héroïne, ne pas tourner les regards, lui, l'admirateur d'Homère, vers le père de la poésie épique? Que sa Didon soit un personnage dramatique, à merveille, et il a tiré de cette conception les plus grandes beautés; mais qu'elle soit aussi un personnage d'épopée, il le faut, sous peine de trahir le véritable caractère du poème. Aussi l'a-t-il présentée comme une femme énergique, capable d'audacieuses entreprises et qui a été trempée par le malheur. Elle a perdu son mari lâchement assassiné par son frère; menacée elle-même dans sa vie, au lieu de plier sous l'infortune, elle s'est raidie, a rassemblé les Tyriens qui lui étaient demeurés fidèles et, à leur tête, sur quelques vaisseaux, elle est partie à la recherche d'une nouvelle patrie.

[1] *Énéide*, IV, 66.
[2] *Ibid.*, IV, 67 et suiv.

Sur la côte d'Afrique elle bâtit en ce moment une ville qui promet d'être prospère et puissante; elle dirige les travaux, donne des ordres, dicte des lois à son peuple, et sur son trône, entourée de ses gardes, elle est reine aimée et respectée[1]. Ce n'est donc pas une amante vulgaire que cette fondatrice d'empire; la voilà singulièrement ennoblie, agrandie, élevée à la hauteur de l'épopée. C'est de l'art homérique que lui est venue cette fière dignité et cette héroïque attitude. — Comment le poète est-il arrivé à concilier ces influences souvent contraires, et tout en imitant Homère, Euripide, les Alexandrins, est-il encore resté Virgile? C'est que « son imitation n'est point un esclavage », qu'il s'est assimilé ses emprunts, se les est convertis en sang et en nourriture, ne les a définitivement retenus qu'après les avoir vérifiés au contrôle de son expérience humaine, qu'en un mot toute cette passion ou tendre ou déchainée, dont il trouvait les traits esquissés à droite et à gauche, il ne s'est pas contenté de la copier, il l'a sentie et vécue pour son compte. De là une création qui lui appartient en propre, des plus hardies et des plus neuves.

Que voulons-nous dire par là? Qu'on peut encore être original, quand on est grand artiste, sans rien avoir inventé du tout; ou plutôt que l'invention, suivant le mot de Sainte-Beuve, « est toute dans la manière et non dans la matière ». Les idées, les formes d'art, comme les mots du langage, sont à tout le monde; à chacun, s'il le peut, de les combiner d'une façon nouvelle, de les adapter à un dessein particulier, « de s'en servir d'une façon qui n'appartienne qu'à soi »; là sera le vrai mérite. C'est celui de tous les maîtres classiques de tous les temps, dans tous les arts, d'un Raphaël comme d'un Molière ou d'un Racine, d'un Virgile comme d'un La Fontaine. C'est un peu celui des sculpteurs de l'Empire romain qui ont composé les bas-reliefs d'histoire.

S'il n'y a aucune comparaison à établir entre l'Enéide et ces bas-reliefs, tant la supériorité du poème est écrasante, cela tient non à la différence des procédés employés, mais à la différence des talents qui les ont mis en œuvre. Virgile s'est trouvé être un poète de génie et un admirable écrivain; les sculpteurs, pour la plupart, n'ont été que des exécutants

[1] *Énéide*, I, 506-508.

honnêtes et des artistes médiocres. Ce que nous leur reprocherons, ce n'est donc pas d'avoir emprunté à la Grèce tous les matériaux de leurs compositions, c'est de n'avoir pas eu des qualités d'art supérieures. Mais, en usant de la « contamination », ils ne faisaient que se conformer à une habitude générale, qui se retrouve dans la littérature latine tout entière, et, disons-le, la grecque exceptée, qui se retrouve un peu dans toutes les littératures.

Ajoutons qu'ils y étaient encore invités par une disposition particulière de leur esprit, qu'ils devaient au caractère de la race romaine. Les Romains ont été avant tout un peuple pratique et positif, *omnium utilitatum rapacissimi*[1]. On connaît le passage de Salluste souvent cité, mais qu'il nous faut citer encore pour la justesse de l'appréciation : « Nos ancêtres n'ont jamais manqué ni de prudence ni de hardiesse, et l'orgueil ne les empêchait point d'adopter les institutions étrangères quand ils y voyaient quelque profit. Ils ont emprunté aux Samnites leurs armes défensives et offensives, aux Etrusques la plupart des insignes de leurs magistrats. Bref, tout ce qui leur paraissait utile à prendre chez leurs alliés ou leur ennemis, ils s'empressaient de l'introduire chez eux ; ils aimaient mieux imiter les bonnes choses que d'en être jaloux[2]. » Salluste parle de l'orgueil des Romains. Ce peuple en a eu, mais seulement en public et pour imposer à l'étranger. C'est une attitude officielle qui a pu donner le change sur ses vrais sentiments. Au fond il n'a jamais été si confiant en lui qu'il cherchait à le paraître ; il n'a été ni orgueilleux ni vain. Il n'a pas eu le sot amour-propre de vouloir retrouver par lui-même ce que les autres avaient trouvé avant lui ; il jugeait plus à propos de s'approprier l'invention déjà faite. D'abord, à l'emprunter il avait le même profit ; puis le temps qu'il aurait passé et perdu à tracer de son côté un chemin déjà frayé par ailleurs, il pouvait l'employer plus utilement à perfectionner l'invention antérieure et, la prenant comme point de départ, à tâcher de trouver autre chose.

L'essentiel, par exemple, est de finir par trouver autre chose, si l'on ne veut pas abdiquer toute espèce d'originalité. Emprunter, cela est fort bien ; mais il faut que les emprunts mènent

[1] Pline, *Histoire naturelle*, 25, 2.
[2] Salluste, *Catilina*, 51, 37-39.

à quelque résultat nouveau. Ce cas fut-il celui des Romains? Quel qu'ait été le degré de leur imitation, a-t-on dit en excellents termes[1], « comme ils avaient des desseins qui n'étaient qu'à eux et qu'il ne manquaient pas d'y tout accommoder, les idées d'autrui, qu'ils y pliaient, se transformaient entre leurs mains et devenaient romaines. Quand, pour avoir une flotte de guerre, ils copièrent un vaisseau carthaginois échoué sur leurs côtes, la copie, appropriée aux vues d'une tactique qui leur était particulière, eut des qualités de combat que le modèle n'avait pas ». De même, « si Rome commença par avoir recours aux architectes de l'Etrurie, elle créa, tout en se servant d'eux, une architecture nouvelle. Capitale du Latium, centre commercial et politique, elle avait d'autres instincts que toutes ces cités toscanes qui s'endormaient dans le luxe et l'oisiveté. Il fallait répondre aux besoins d'une civilisation naissante encore, mais qui semblait avoir déjà le sentiment de sa grandeur future et de sa durée ». Ainsi en est-il du bas-relief historique; il est l'interprétation, par les procédés et les formes de l'art hellénique, d'une conception toute romaine. Rome a son dessein propre, se glorifier elle-même; et l'heure, à la fin du Ier siècle avant notre ère, semble propice pour cette glorification. L'univers est conquis; plus de guerres civiles et plus de guerres étrangères; les Barbares sont soumis ou contenus; partout la tranquillité, la sécurité, la richesse; le monde entier travaille en paix, heureux, sous les lois romaines. Quel spectacle! Quel sujet de juste fierté! Ce peuple, maître des autres nations, s'est donné à son tour un maître, qu'il adore; fatigué des discordes, las des compétitions sanglantes, il s'en est remis à lui du soin de rétablir l'ordre, et Auguste, par son habile politique, faite de souplesse et de fermeté, l'a rétabli.

C'est ici qu'apparaît, dans les arts en général, dans la constitution du bas-relief historique en particulier, l'influence personnelle du prince. Rome se rend mieux compte de sa puissance, maintenant que cette puissance, d'abstraite qu'elle était jusque-là, est devenue un être concret, a revêtu une forme, un visage, s'est incarnée dans un homme; l'empire a pris une plus nette conscience de lui-même, depuis qu'il y a un empereur. En ce sens déjà, par le seul fait d'avoir opéré un changement dans l'Etat et substitué la monarchie à la République, Auguste

[1] J. Martha, *Archéologie étrusque et romaine*, p. 122.

aurait donc, même sans l'avoir particulièrement voulu, contribué à la création du genre qui nous occupe. Mais, de plus, il a voulu cette création, comme il a voulu tout ce qui s'est fait sous son règne; son influence s'est exercée d'une manière toute directe. Il entrait dans ses plans d'exalter chez son peuple le sentiment national. Il lui avait, sans violence ni révolution il est vrai, enlevé la liberté; il fallait lui rendre quelque chose en échange et, puisque ce peuple n'avait plus aucune part au gouvernement présent, lui donner comme satisfaction et comme aliment l'admiration de sa grandeur. Par toutes les voies le prince essaye de l'amener à concevoir de lui la plus patriotique fierté; il demande aux poètes, aux historiens de lui retracer ses humbles origines, pour qu'il puisse mesurer le chemin parcouru, et de dérouler devant lui la suite ininterrompue, merveilleuse, vraiment surnaturelle, de ses victoires. Tite-Live élève un monument à la gloire de Rome: Horace chante l'antique vaillance de Régulus et les exploits récents de Drusus et de Tibère; Virgile écrit l'Enéide où respire le plus ardent amour de Rome et qui, nous l'avons vu, embrasse le passé et le présent, les associe, les célèbre avec le même enthousiasme. Ces grandes œuvres ne sont pas des œuvres de commande; elles ne seraient point aussi parfaites si elles manquaient de sincérité. Toutefois elles sont si conformes à la pensée d'Auguste qu'on ne peut s'empêcher de croire qu'elles ont été au moins composées sous son inspiration et encouragées par lui. Mais quand, parmi ses collaborateurs zélés, nous trouvons Properce et Ovide, les chantres de l'amour léger, les amants de Cynthie et de Corinne, que nous les voyons, à un moment donné, l'un raconter les vieilles légendes du Latium, l'autre mettre en vers les fêtes du calendrier romain et toutes les traditions qui s'y rattachent, alors notre surprise nous conduit à supposer que l'autorité a eu sans doute à solliciter cette fois un concours qui ne se serait pas offert de lui-même, et que les conseils donnés à un Virgile ont peut-être été des ordres pour un Ovide.

C'est ainsi qu'Auguste profitait des bonnes dispositions des uns ou les éveillait chez les autres. Ce qu'il a fait pour les littérateurs, il le faisait également pour les artistes. Il leur demandait de travailler dans la même voie, de concourir, eux aussi, à la gloire nationale et à la grandeur de la patrie en perpétuant sur le marbre les belles actions de son règne. S'il

était simple pour lui-même, au point d'habiter une maison sans luxe, de coucher dans une chambre toute nue, de ne porter que des vêtements filés par sa femme ou sa fille, il cherchait à entourer sa monarchie de tout l'éclat et de toute la splendeur possibles ; il voulait magnifique l'institution, sinon l'homme. Et en appelant les arts à la rehausser, il ne croyait pas trahir les intérêts de Rome ; car on ne distingue plus dans l'Empire entre l'idée de l'empeur et l'idée de Rome même ; Auguste est adoré en compagnie de la *dea Roma ;* leur culte est indivisible ; qui célèbre l'un, célèbre encore l'autre. Développer le sentiment national et en même temps se faire élever des monuments triomphaux, ce n'était donc pas poursuivre des desseins contradictoires. Rome l'entendait bien ainsi, et elle applaudissait à ces constructions triomphales, où elle se reconnaissait. L'accord était complet entre le prince et son peuple, chacun y trouvant son compte : Auguste bénéficiait de ce qu'il était celui en qui se personnifiait la puissance romaine, et le peuple se jugeait célébré lui-même dans la personne de son empereur.

Voilà le but auquel tendait la constitution du genre historique en sculpture, la glorification de Rome et d'Auguste ; et, je le répète, qu'un tel dessein ait existé dans l'esprit des Romains, bien déterminé, très spécial, adapté à un temps et à un pays particuliers, répondant à des besoins précis et nouveaux, cela même, quels qu'aient été les emprunts, implique que l'ensemble de l'œuvre ne peut être dépourvu d'originalité. Car les emprunts ont été nécessairement choisis en vue d'une certaine fin, groupés, ordonnés autour d'un centre ; une pensée directrice a mis en eux l'organisation et la vie, par suite, les a fait siens. De là un art conçu par Auguste en conformité avec son temps, à la fois monarchique et national, « augustéen » et populaire, un art dont les peintures historiques portées dans les triomphes ont pu suggérer l'idée, mais auquel l'époque impériale, qui l'accommodait à de plus vastes plans, a donné une tout autre ampleur, un art enfin composé d'éléments helléniques et qui porte cependant une empreinte bien romaine.

Mais ces éléments étrangers eux-mêmes, se seraient-ils aussi facilement, et du premier coup, implantés dans le sol italien, s'ils n'avaient exprimé les tendances et les instincts les plus profonds de la race romaine à toutes les époques de son existence ? Réalisme historique de Pergame, réalisme pitto-

resque d'Alexandrie, par tout ce qu'elle empruntait Rome visait le même objet : faire une imitation aussi approchée que possible de la réalité des choses, reproduire, disons mieux, transcrire les scènes de la vie avec une exactitude qui donne l'illusion de la vérité. Or est-il nécessaire d'insister sur ce goût de réalisme qui caractérise en propre les Romains? La remarque est devenue banale. Le Romain n'est point artiste, il n'a pas d'imagination, il ignore la fantaisie ; les grâces ailées d'un Aristophane, d'un Platon, lui sont inconnues. En revanche il aime la précision ; c'est chez lui un besoin, qui dans le droit et la religion le rend formaliste, l'enchaîne à la lettre de la loi comme au texte des prières et aux minutieux détails du rituel, le porte en littérature vers l'histoire et le récit des faits, en philosophie vers la morale et l'exposé des devoirs, en sculpture vers le portrait et le bas-relief historique. Il est très passionné de réalité dans l'art, parce qu'il est très positif dans la conduite de la vie : réalisme, sens pratique, ce sont deux manifestations parallèles d'un même tempérament. Il n'a emprunté, avons-nous dit plus haut, que pour se dispenser d'inventer : là est son sens pratique. Il a emprunté ce qui allait directement dans le sens de son génie : là se révèle son goût de réalisme. Et par là aussi s'explique que la transplantation ait réussi : elle n'était pas artificielle ; elle faisait passer les éléments helléniques dans un terrain tout préparé à les recevoir, où ils ne demandaient qu'à prendre racine. Ils y ont pris racine en effet, et se sont bientôt largement épanouis : cet épanouissement est l'œuvre de Rome.

Ici encore, par la façon dont elle a développé la tendance réaliste que manifestaient déjà, mais à un degré moindre, ces éléments étrangers, Rome est restée originale. Si dans le genre historique, qui était, dès le début, constitué avec tous ses caractères, une différence existe pourtant entre les premières œuvres et celles du IIe siècle, entre la statue cuirassée de l'Auguste de Prima Porta et les colonnes de Trajan ou de Marc-Aurèle, cette différence est que, de l'une aux autres, le relief s'est porté jusqu'aux dernières conséquences de son principe intérieur, et cela logiquement, avec une rigueur inflexible, sans dévier de sa ligne ni reculer devant aucune extrémité ; il est allé si loin qu'il a fini par sortir des limites assignées à la sculpture et aboutir à la confusion des genres. Le bas-relief alexandrin, pour devenir pittoresque, avait dû, lui aussi, se

rapprocher de la peinture ; mais, malgré sa hardiesse à marcher dans cette voie, il avait vu le danger et s'était arrêté avant de tomber dans l'excès ; il comprenait que, sous peine de s'anéantir soi-même, chaque genre doit rester dans les conditions qui lui sont imposées. Les Romains ne l'ont pas compris ; avec leur naturel moins fin, moins habile à discerner les nuances, ils n'ont pas su garder la mesure, et, au point de vue de la pure esthétique, ils ont produit des œuvres d'une qualité inférieure ; les procédés et la technique d'un art ne se transportent pas impunément dans un autre. De plus, le principe même de leur bas-relief, cette reproduction terre à terre, photographique, un peu brutale, de la réalité reposait sur une erreur. L'art n'a pas comme but suprême de lutter avec la réalité ; car celle-ci le dépassera toujours en valeur expressive. S'il cherche à être un art d'illusion, un trompe-l'œil, il se perd ; la vérité qu'il est capable d'atteindre, la seule, est une vérité représentative de la vie, non identique à la vie même ; il n'est, il ne doit, il ne peut être qu'une interprétation, une transposition. Mais ce n'est pas à ce point de vue esthétique que nous nous sommes placé pour parler du bas-relief d'histoire. Il nous suffit qu'en exagérant, comme ils ont fait, les Romains aient frappé ce relief au coin de leur génie propre. Ce n'est pas, si l'on veut, une originalité bien digne d'admiration ; c'en est une, tout au moins. Ils ont pu se tromper sur la fin que l'art doit se proposer ; encore n'ont-ils pas voulu être de serviles emprunteurs.

Ainsi une conception qu'ils ont le droit de revendiquer comme la leur et un dessein particulier ; pour rendre cette conception et ce dessein, des formes d'art qu'ils demandent à la Grèce, mais qu'ils s'annexent aisément parce qu'elles répondent à leur instinct et traduisent leur pensée, bien plus, qu'ils s'assimilent, font passer en leur substance, transforment, en les développant selon une pente foncièrement nationale : voilà quelle a été la naissance, la constitution, l'évolution du bas-relief historique. Le but une fois choisi, on ne saurait méconnaître la suite remarquable avec laquelle ils y ont tendu ; obstinés à lui tout ramener, communiquant aux éléments un goût de terroir qu'ils n'avaient pas, les asservissant à leurs vues spéciales, ils ont fait que l'œuvre a été vraiment romaine. Et cette œuvre, il nous semble qu'il y a un vif intérêt à

l'étudier. D'abord à cause d'elle-même : sortie d'une pensée patriotique et d'un légitime sentiment d'orgueil national, elle s'est exprimée avec force, éclat, magnificence. Puis le génie d'un grand peuple s'y reflète clairement ; qualités et défauts, Rome y est tout entière. La colonne Trajane, la plus complète manifestation du genre, après avoir traversé les âges haute et fière, gardant sa belle décoration de reliefs enroulée sur ses spirales de marbre, est venue jusque dans les temps modernes symboliser l'idée romaine et impériale, avec toutes les idées de majesté, de puissance et de domination souveraines qu'elle éveille.



TABLE DES ILLUSTRATIONS

PLANCHES HORS TEXTE

FIGURES INSÉRÉES DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER

QUESTIONS PRÉLIMINAIRES

LIVRE DEUXIÈME

LES MONUMENTS

Tours, imprimerie Deslis Frères, rue Gambetta, 6.

ERRATA

P. 1, § 3 du sommaire. — Lire: « et bas-reliefs néo-attiques », au lieu de : « ou néo-attiques ».
P. 2, l. 23. — Lire: « indiquer », au lieu de: « déterminer ».
P. 6, l. 5. — Mettre une apostrophe au mot : « l'époque ».
P. 12, l. 2. — Ecrire : « *à priori* ».
P. 13, n. 2. — Lire : « *augusteischen* ».
P. 14, l. 9. — Ecrire : « des premiers temps même ».
— l. 7 à partir du bas. — Mettre un tiret : « — Il semble bien ».
P. 20, n. 1, l. 12. — Ecrire « Gaius », non : « Caïus ».
P. 27, l. 26. — Ecrire : « Si donc nous étions tenté ».
P. 28, § 3 du sommaire. — Ecrire: « Avec l'Emire ».
P. 50, le titre. — Mettre une apostrophe au mot : « L'APPARITION ».
P. 51, n. 4, l. 7. — Mettre point et virgule après : « IV, 5, 32 ».
P. 54, n. 1, l. 1 et n. 4. — Mettre en italique : « *Chant séculaire* » et : « *Ep.* ».
P. 58, n. 1, l. 6. — Mettre un point final.
P. 63, l. 20. — Lire en deux mots: « pas à ».
P. 72, l. 9 à partir du bas. — Lire en deux mots: « moments les ».
P. 82, l. 12. — Supprimer : « c'est-à-dire ».
P. 84, numéro 3 de la fig. 3. — Lire : « Fragment du palais Fiano », et non : « Fragments de Florence ».
P. 95, l. 19. — Ecrire ; « des scènes de sacrifice ».
P. 112, l. 22 et p. 113, l. 20. — Supprimer le tiret dans : « Bosco Reale ».
P. 115, l. 1. — Lire : « de l'arc ».
P. 124, l. 10 à partir du bas. — Mettre une virgule après: « ne plus exister ».
P. 125, l. 4, à partir du bas. — Lire en deux mots : « candélabre et ».
P. 128, l. 18. — Ecrire: « s'ensuit-il ».
P. 130, n. 1. — Mettre un point après : « 52 », au lieu du point et virgule.
P. 135, n. 1 et 3. — Après Cohen, ajouter : « 1re édition ».
P. 138, n. 1 et 3. — Après Cohen, ajouter : « 1re édition ».
P. 143, n. 1, l. 5. — Lire: « les enfants qui ».
— n. 1, l. 7. — Lire : « Petersen ».
P. 146, l. 12. — Lire: « appartenir à », au lieu de: « faire partie d'un ».
— n. 1. — Lire : « sont encastrées », au lieu de: « sont encadrées ».
P. 147, l. 4 à partir du bas. — Lire : « il semble qu'ici ».
P. 161, l. 5 à partir du bas. — Lire en deux mots : « entre ses ».
P. 169, note, l. 4. — Ecrire : « *ouvr. cité* ».
P. 198, l. 11. — Ecrire: « Raoul-Rochette ».
— l. 23. — Ecrire : « des deux Scipion ».
— n. 2. — Après « p. 196 », ajouter : « note 3 et ».
P. 200, l. 6. — Ecrire: « les montagnes même ».
P. 207, l. 8. — Ecrire : « *à priori* ».
P. 219, n. 1, l. 19. — Après « les Centaures », mettre une virgule au lieu d'un point.
P. 225, notes, 1re ligne. — Lire: « les ranger ».
P. 238. — Mettre le chiffre de la note 3.
P. 241, n. 2. — Mettre un point final.
P. 243, n. 2. — Lire en deux mots : « Mais on ».

P. 246, n. 6. — Mettre une virgule : après « l'Arrotino ».
P. 262, l. 5. — Lire : « qu'il aurait pu être plus complet ».
— l. 6. — Lire : « n'a pas été ».
P. 293, l. 5 à partir du bas. — Lire en deux mots : « sur un ».
P. 309, l. 8. — Ecrire : « s'ensuit ».
P. 314, l. 18. — Après : « des motifs anciens », mettre un point et virgule.
— n. 2, l. 5 à la fin. — Restituer : « fl ».
P. 318, dernière ligne. — Après : « y a-t-il eu encore », ajouter : « dans la ville des Attales ».
P. 319, n. 2. — Lire : « sur le sol même ».
P. 328, l. 5 à partir du bas. — Ecrire : « PARENTIBVS ».
— n. 6. — Lire : « Supplementum ».
P. 336, n. 3. — Ecrire : « *article cité* ».
P. 349, l. 10. — Lire : « le début du Ier siècle ».
P. 352, n. 6, l. 4. — Lire en deux mots : « des tapisseries ».
— n. 6, à la fin. — Fermer la parenthèse.
P. 353, notes, l. 3. — Ecrire : « (14, 150) ».
P. 355, notes, lignes 6 et 7. — Ecrire : « *dell' Instituto*, XI, ».
P. 357, l. 12 à partir du bas. — Ecrire : « songeons tout ».
P. 363, l. 5. — Lire : « en dénonce l'origine ».
P. 380, n. 1, l. 4. — Mettre un point après : « de son temps ».
Table des Matières, livre I, chapitre I, § 3. — Lire : « et bas-reliefs néo-attiques ». au lieu de : « ou néo-attiques ».





89057254773
b89057254773a

